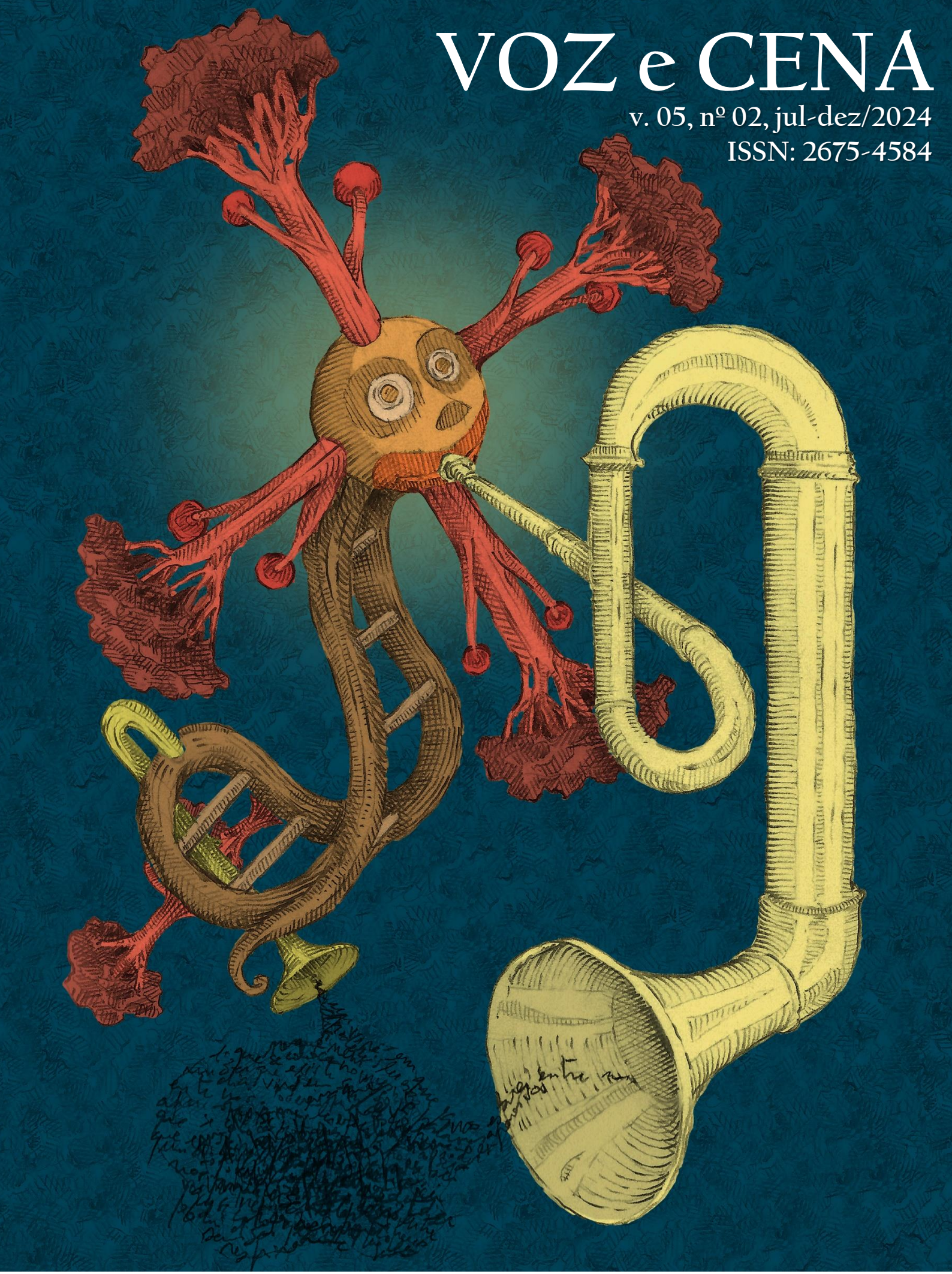
VOZ e CENA

v. 05, nº 02, jul-dez/2024
ISSN: 2675-4584



UnB UFGD UFSJ UFMG UFU UNIRIO USP unesp UFBA UFPE UFPB UFOP Ufac UFSC UDESC

Sumário

Editorial / Apresentação _____ 05

Editorial / Dossiê Temático - Práticas e Poéticas Vocais _____ 07

Editorial / Dossiê Temático - Somática da Voz 2 _____ 10

Expediente _____ 20

Dossiê Temático "Práticas e Poéticas Vocais" - Artigos

Composições corpo-vocais dos personagens de *A jornada de um herói*
Jane Celeste Guberfain; Mateus Amorim Ribeiro; Alexandre de Oliveira Gomes _____ 23

Mapeamentos da Atriz-Poeta-Cantora no rito *Pequeno funeral cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst* - Grupo Poesia Cantada
Daniele Cristina Oliveira (Danielle Rosa) _____ 40

Voz Infantilizada na Palhaçaria
Guilherme Bruno de Lima; César Lignelli _____ 59

O Som no espetáculo *Erê Bebê*: ambiente e banho sonoro
Fernando Aleixo; Mariene Perobelli; Marco Alvarenga _____ 81

Vozes à escuta: *mímesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos
Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur) _____ 94

A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas
Viviana de Souza Coletty _____ 114

Entre a Pedagogia da Voz e a Direção Vocal: reflexões sobre aspectos comuns e autónomos das suas práticas
João Henriques _____ 133

A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas
Sofia Freitas Santos Oliveira; Pedro Barsalini; Juliana Alves Mota Drummond _____ 162

Voz e Sensibilidade: uma poética do impossível
Renata Mendonça Sanchez; Gina Maria Monge Aguilar _____ 195

Reencantar a Voz em cena
Daiane Dordete _____ 215

Dossiê Temático "Somática da Voz 2" - Artigos

Por uma somática amazônica: diálogos entre os saberes da floresta e as práticas somáticas
Leonel Martins Carneiro; Tânia Villarroel de Andrade _____ 225

Corpos Estelares e Falsos Brilhantes: procedimentos somático-vocais na composição em dança
Diego Pizarro _____ 258

Vocalidades Somáticas em Performance - o Princípio Dinâmico dos Três Apoios
Sulian Vieira _____ 294

Dossiê Temático "Somática da Voz 2" - Traduções

Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo-Eu falo: Logos somático rumo à assistência social
Christina Kapadocha; Diego Pizarro _____ 318

Movendo Nossas Vozes Somaticamente para Força e Justiça
Martha Hart Eddy; Diego Pizarro _____ 337

Dossiê Temático "Práticas e Poéticas Vocais" - Entrevistas

Microfone ***headset*** e lapela no Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista com Gabriel Bocutti
Júlia Barcelos; César Lignelli _____ 362

Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o ***Workcenter***
Ludmilla Reis Rolim; Luciano Mendes de Jesus _____ 379

Dossiê Temático "Somática da Voz 2" - Entrevistas

Princípios de práticas vocais na relação voz-movimento: conversa com María Cristina Domínguez Dapena
Aline Juliana Faustino da Silva; María Cristina Domínguez Dapena; Diego Pizarro _____ 406

Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava
Diego Pizarro; Idio Chichava _____ 415

Dossiê Temático "Somática da Voz 2" - Registros Audiovisuais

Corpos Estelares e Falsos Brilhantes
Diego Pizarro _____ 437

Euforia
Cristhian Cantarino; Clara Molina _____ 463

Editorial / Apresentação

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

Para além das tradicionais comemorações de final de ano, festejamos radiantes com a chegada da 10ª edição da Revista Voz e Cena[1], que desde sua estreia em junho de 2020, mantém a regularidade de suas publicações com os lançamentos bianuais, realiza a avaliação às cegas de todos os manuscritos submetidos ao periódico, apresenta uma identidade visual consistente e original e, sobretudo, disponibiliza gratuitamente, até o momento, 112 artigos, 17 entrevistas, 5 traduções, 6 relatos de experiência, 1 resenhas e 10 registros audiovisuais concebidos por pesquisadoras e pesquisadores com vínculo em instituições de ensino das cinco regiões do Brasil além da Argentina, Portugal, Itália, França, Reino Unido e Estados Unidos.

O volume 5, número 02 de 2024, também apresenta duas novidades na Revista *Voz e Cena*. A primeira consiste na presença de dois dossiês temáticos em um mesmo número, respectivamente *Práticas e Poéticas Vocais* e *Somáticas da Voz 2*. Já a segunda é relativa à continuidade de um dossiê com mesmo recorte temático em edição subsequente.

O Dossiê *Práticas e Poéticas Vocais*[2] contou com o trabalho intenso do comitê editorial formado pela Profa. Dra. Adriana Fernandes da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, pelo Prof. Dr. Domingos Sávio Ferreira de Oliveira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, pelo Prof. Dr. Fernando Aleixo da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG e pelo Prof. Ms. Guilherme Mayer Santos da Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF.

Já o Dossiê Somáticas da Voz 2 teve novamente seu *comitê editorial formado pelo Prof. Dr.* Diego Pizarro, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB) - Campus Brasília/DF e pela Profa. Dr. Sulian Vieira Pacheco, Universidade de Brasília - UnB,

[1] A partir dos Seminários *A Voz e a Cena* e da constituição da *Rede Voz e Cena* "em 2018 insurge o desejo no coletivo de um periódico com escopo inédito no país, que abarcasse pesquisas, estudos, debates, práticas artísticas e científicas relacionadas a sonoridades e visualidades em processos estéticos e pedagógicos" (Lignelli; Dordete; Vargens; Mundim, 2020, p. 5).

[2] Título homônimo de livros engendrados no âmbito do Seminário *A Voz e a Cena* e da *Rede Voz e Cena* propostos por Fernando Aleixo. "Práticas e Poéticas Vocais (Volume 1 e 2) lançados respectivamente em 2014 e 2016, organizados por Aleixo, Martins e Dordete estão relacionados a temáticas apresentadas respectivamente na quinta, primeira e segunda edições do seminário" (Lignelli; Dordete; Vargens; Mundim, 2020, pp. 4-5).

que obstinadamente deram continuidade ao Dossiê Somática da Voz que compôs o volume 5, número 01 de 2024.

Em seu conjunto, este número conta com 13 artigos (10 do dossiê temático *Práticas e Poéticas Vocais* e 3 do *Somáticas da Voz 2*), 5 entrevistas (3 *Práticas e Poéticas Vocais* e 2 *Somática da Voz 2*), 2 traduções (*Somática da Voz 2*), além de 2 registros audiovisuais (*Somáticas da Voz 2*).

Considerando as autorias e coautorias dos manuscritos que integram as diversas seções deste número, tivemos a participação direta de 26 pessoas, vinculadas a instituições das 5 regiões do Brasil, além da tradução de 2 artigos, um de autoria de Cristina Kapadocha e outro de Martha Eddy, que mantêm relações com instituições de Nova York e do Reino Unido publicados originalmente em língua inglesa no primeiro Dossiê *Somática da Voz*.

Deixamos por aqui também nosso agradecimento ao PPG-CEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional, aos integrantes da *Rede Voz e Cena* e às nossas parcerias interinstitucionais via professoras e professores atuantes nos cursos técnicos, de graduação e de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

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

Referências

LIGNELLI, César; DORDETE, Daiane; VARGENS, Meran; MUNDIM, Tiago (2020). Editorial / Apresentação. Voz e Cena, 1(01), pp. 04–05.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56545

Editorial / Dossiê Temático

Práticas e Poéticas Vocais

Por Fernando Aleixo, Domingos Sávio Ferreira de Oliveira e Guilherme Mayer Santos

É com grande satisfação que apresentamos esta publicação de artigos e entrevistas de profissionais pesquisadoras e pesquisadores em voz e arte. Nesta, as leitoras e leitores conhecerão a produção acadêmica atualizada sobre o rico campo de estudos e de atuação em voz e cena. O recorte deste dossiê, portanto, busca apresentar pesquisas e práticas de experiências sobre a preparação técnica e estética do corpo-voz em contextos de criação, ou seja, abordar como a questão da voz pode ser trabalhada em múltiplas perspectivas da criação poética.

Este tema surgiu a partir da reflexão sobre a cena contemporânea, sobretudo posterior às significativas mudanças estéticas de movimentos de vanguarda, em que o campo de pesquisa sobre a voz-corpo e a cena se diversificou em vários sentidos. Neste movimento, numerosos estilos de representação e atuação passaram a conviver ao mesmo tempo, exigindo do ator, da atriz, dos performers, atuadores, narradores, cantores, professores e "coaches", diversos saberes e habilidades técnicas. Uma reflexão se faz possível: para cada processo de criação, se considerarmos a proposta de encenação e a característica corpóreo-vocal de cada integrante do elenco, uma exigência técnica se faz presente e, consequentemente, uma proposta de trabalho corpo-vocal precisará ser formulada considerando tal contexto.

Assim, traçamos um panorama desta temática a partir dos seguintes artigos e entrevistas:

O artigo *Composições Corpo-Vocais Interpretativas dos Personagens do Espetáculo* analisa e investiga um processo de criação de espetáculo e expõe o processo composicional de algumas personagens corpo-vocalmente. Tal premissa é desenvolvida por meio da análise das vocalidades criadas para as personagens principais. Este texto resulta em uma exposição de como os estudos corpo-vocais podem ser experienciados no contexto do teatro profissional.

A autora do artigo *Mapeamentos da Atriz-Poeta-Cantora no rito Pequeno funeral cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst - Grupo Poesia Cantada* propõe um mapeamento dos percursos da Atriz-Poeta e cantora em relação à voz falada e cantada no contexto de criação cênica. No percurso

proposto, a autora dialoga com os conceitos de ritual, memória, experiência e identificação. Ao fim, são realizadas reflexões sobre o processo composicional em questão.

Já no texto *Voz Infantilizada na palhaçaria*, os autores dialogam com saberes relacionados à saúde (Fonoaudiologia e Psicologia) e à palhaçaria (jogo cênico do palhaço e a influência da composição/*poiesis* da voz). As questões levantadas e trabalhadas com base na literatura especializada e afins dimensionam, de modo substancial, os estudos de composição vocal e corporal do palhaço e da palhaça.

Em *O Som no espetáculo Erê Bebê: ambiente e banho sonoro* podemos refletir sobre o processo composicional das práticas vocais, bem como outras sonoridades, no âmbito do processo criativo do espetáculo Erê Bebê, desenvolvido para a primeiríssima infância de 0 a 3 anos. O artigo desenvolve-se por meio de discussões acerca do *sound healing*, e resulta em discussões sobre teatro, infância e o papel do som nas relações terapêuticas.

No artigo *Vozes à escuta: mímesis vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos* observamos um estudo sobre a relação entre escuta, voz e oralidade em uma análise da *mímesis* vocal em contextos pedagógicos e de criação de cenas. Para isso, o escrito perpassa discussões acerca da prática vocal, performance, música e aspectos prosódicos. O artigo propõe, ao fim, a possibilidade de uma ferramenta de criação e pedagogia decolonial, tendo a voz em seu aspecto singular e relacional.

Na publicação *A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas* são reunidos achados da experiência corpo-vocal no processo de criação cênica, a partir do "método" observacional. Através de textos e letras de músicas na língua Hãtxa Kuin, vem à tona questões sociais e históricas relativas às línguas dos povos originários. Um dos pontos subjacentes ao texto, é o apagamento/silenciamento das referidas línguas, a partir da imposição da língua do invasor (o Português). O trabalho coletivo resultou na montagem "Akiri: Quem gritará?", com a participação efetiva do músico e, também, aluno Yube Huni Kuin, falante da língua Hãtxa Kuin.

O texto *Entre a Pedagogia da Voz e a Direção Vocal: reflexões sobre aspectos comuns e autónomos das suas práticas* resulta em uma relevante discussão acerca das diferenças e aproximações do fazer da direção vocal e da pedagogia vocal. Nele vemos a análise de como o contexto e tempo de duração do trabalho, condições e expectativas do resultado, papéis e dinâmicas relacionais, bem como competências específicas aproximam-se e diferenciam-se no contexto da direção

vocal e trabalho vocal pedagógico. Para o desenvolvimento desta proposta, o autor parte dos seguintes conceitos: autoimagem, congruência e autenticidade vocais; regulação afetiva e hábitos vocais inconscientes.

Temos ainda uma contribuição sobre o processo de ensino integrado do canto popular e do teatro. Trata-se do artigo *Transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena; conjecturas teóricas e práticas pedagógicas* que contribui com caminhos para o aprimoramento das capacidades expressivas da "*pessoa que canta em cena* através da pró-percepção de sua performance, suas facilidades e limitações".

Já o artigo *Voz e sensibilidade: uma poética do impossível* apresenta uma fortuita investigação acerca da sensibilidade vocal na atuação. Para isso, o escrito perpassa por problematizações e argumentações acerca da materialidade poética da voz, dos perigos da busca por modelos vocais, e da produção de marcas na sensibilidade vocal. Este texto resulta em uma contribuição de como a prática de atuação vocal pode ser transformada, assim como outras práticas e poéticas artísticas contemporâneas se transformaram.

Por fim, no artigo *Reencantar a Voz em Cena* a autora produz um texto narrativo com críticas, reflexões e impressões pessoais, tendo em vista a temática feminista e anticolonial sobre a escuta e produção vocal, com base nos estudos da filósofa feminista Silvia Federici.

O dossiê conta ainda com duas entrevistas que representam grande contribuição, a saber: 1) *Microfone headset e lapela no Teatro Musical nacional e internacional:* esta entrevista aborda um conteúdo técnico relevante às produções de Musicais no Brasil. A fala do entrevistado é rica e traz informações que podem auxiliar os trabalhos dos produtores e dos artistas do Teatro Musical; 2) *Um giro epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o Workcenter:* a partir desta entrevista temos acesso à experiência do pesquisador Luciano Mendes de Jesus, que apresenta um "panorama desde seus passos iniciais sobre o trabalho com o teatro, passando por suas experiências na Europa com o *Workcenter* até a transformação do seu olhar para chegar em seu projeto artístico atual, fundamentado nos cantos Vissungos".

Desejamos uma boa leitura!

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56547

Editorial / Dossiê Temático

Somática da Voz 2: corporalizando voz, movimento, som e toque no ensinoaprendizagem e nos processos de composição cênica[1]

Por Diego Pizarro e Sulian Vieira Pacheco

No segundo volume deste dossiê temático, que aqui se apresenta pelo desejo de continuar dialogando sobre/com a Somática da Voz, seguimos convidando as pessoas a navegarem pelas inúmeras possibilidades que a noção contemporânea expandida de Somática oferece, na busca por ampliar o conhecimento sobre o tema e evidenciando suas perspectivas e aplicações. A Somática como campo de conhecimento contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural (nós) se estabelece para englobar a voz inequivocamente na integração holística dos corpos vivos.

Considerando a urgência das perspectivas somáticas da voz no atual contexto de pesquisas, pedagogias e práticas, este segundo volume do dossiê continuou abrindo-se para os seguintes temas e além: A presença da voz nas pedagogias, metodologias e técnicas somáticas; Voz e Somática em processos das Artes Cênicas; Voz dançada e dança vocal; práticas contracoloniais de experiências vocais e somáticas; sistemas somáticos e práticas vocais; performance e performatividade em associações entre Somática e voz; prática como Pesquisa a partir de técnicas e experimentações somáticas vocais; criação e composição coreográfica e cênica a partir da integração entre Somática e voz; abordagens vocais transculturais em diálogo com práticas somáticas.

Nesse sentido, continuamos pesquisando e nos aprofundando sobre os seguintes questionamentos: Até onde os trabalhos vocais se anunciam como somáticos e continuam sendo somáticos? O que é somático nesses trabalhos? O próprio conteúdo e os princípios que utiliza? A metodologia de trabalho? Ou, ainda, a pedagogia em uso que é somática? De que modo os processos vocais de composição para a cena têm sido somáticos ou têm buscado a cultura somática em seus procedimentos?

[1] O Dossiê Temático *Somática da Voz*, com dois volumes (2024.1 e 2024.2), é resultado de uma parceria dos grupos de pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq), com sede na Universidade de Brasília (UnB), liderado por César Lignelli e Sulian Vieira, e o Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação - CEDA-SI (CNPq), sediado no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), liderado por Diego Pizarro.

Se nos debruçarmos no trabalho quase infinito de delimitar princípios somáticos, poderíamos nos posicionar num modo generalista para afirmar e regular o que é somático e o que não é, ou teríamos que nos aprofundar em cada método, técnica e sistema somático existente a fim de verificar que cada abordagem realmente tem princípios muito específicos que respondem às suas práticas individuais. Apesar de compartilharem princípios somáticos específicos de um campo de conhecimento em constante desenvolvimento, cada coletividade localizada acaba por definir princípios muito peculiares e caros às suas práticas, geralmente inclusive nomeando procedimentos muito parecidos com outras palavras ou com aplicações diferentes.

Tal diversidade de princípios e suas aplicações mostra que o campo da Somática é realmente um campo expandido. Primeiramente, poderíamos nos apoiar na noção de campo do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002). Para o pensador francês, segundo David Macey (2000), em seu *Dicionário de Teoria Crítica*, dentre os princípios que denominam um campo, estão a autonomia, a existência de regras próprias – que, geralmente, são "obedecidas" por aspirantes –, a questão da diferença que marca a existência de qualquer campo, e a legitimação de seus paradigmas por uma comunidade. O paradigma somático vai ao encontro de todos esses princípios. Contudo, a Somática parece ser um campo tão amplo e experiencial, que fica difícil de compreendê-la, inclusive porque historicamente tem se firmado muito mais na disseminação dos saberes pela oralidade e pela prática coletiva do que por meio da escrita (Pizarro, 2020), trazendo imensa variabilidade no entendimento de suas dinâmicas.

A pesquisadora estadunidense e praticante somática, Martha Eddy (2009), gosta da imagem de um campo de flores selvagens, "com espécies únicas, emergindo aleatoriamente numa imensa área" (p. 9) para descrever como o campo da Somática emergiu no ocidente de diferentes e diversas maneiras em espaços díspares, mas em tempos sincrônicos. Isso baseando-se na busca de pessoas específicas para a cura de limitações físicas não atendidas pela medicina disponibilizada no momento. Pizarro (2020) prefere pensar o movimento somático como um irromper de potencial de erva-daninha, sejam trevos, samambaias, orquídeas, gengibres ou gramíneas, elas nascem dos entre-espaços, selvagemente, vorazmente. Assim, este seria um campo de fissuras tomado de intensidades *devir-erva-daninha*.

> lograr surgir do embaraço, lograr despontar do impensável, do improvável, do ilógico, do holístico, da horizontalidade. Uma erva-daninha nasce de conexões (im)possíveis correndo linhas internamente, na busca por se acoplar externamente, hibridizando-se, metamorfoseando-se, num caminho de mutação, crescimento, verticalizando-se em planos de consistências horizontais por excelência, encarando, manuseando, modulando-se. Somática é um campo fértil de plantas rizomáticas diversas num movimento contínuo de *devir-erva-daninha* (Pizarro, 2020, p. 221).

A ideia de devir-erva-daninha promove um diálogo direto com o pensamento rizomático. A noção de rizoma é uma ode à erva, pois esta nasce nos entremeios onde nada é cultivado, invadindo espaços não ocupados, esquecidos. A ideia de multiplicidade que isso acarreta advém diretamente da proposta de que o uno deve ser sempre subtraído das dimensões. Então, a fórmula n - 1 é a própria multiplicidade, que não se dá por somatória (n + 1), mas por subtração do pensamento unificado. Para Deleuze e Guattari (1980), as dimensões da multiplicidade variam metamorfoseando-se, mudando de natureza. Isso é o oposto de variar correlações binárias entre pontos, ou seja, a multiplicidade não se dá como subdivisão do Uno em dois e então em quatro e em oito, mas se dá pela subtração do Uno, formando novas dimensões, deveras desconectadas de um eixo central, que tem a ilusão de multiplicidade, ao reproduzir dois de si mesmo, dependentes dele.

A noção de multiplicidade se desacopla da operação matemática de adição, pois a multiplicidade não é feita de acúmulo, mas de transformação que se realiza pelas linhas de fuga, isto é, pela possibilidade de correr linhas e não se fixar em algo de forma monolítica e unívoca. A ideia de que a Somática é promotora de mudanças constantes tem sido difundida há muitas décadas, especialmente porque os procedimentos somáticos propõem modos de repadronização de comportamentos, buscando as modulações dos modos de ser, estar, fazer, viver, sonhar. Toda a operação de vida da pessoa é passível de novas programações cognitivas. Cada praticante somático, a seu modo, propõe práticas sensoriomotoras que disponibilizam novas possibilidades.

> O *soma* (corpo vivo), por exemplo, nunca age por adição, nunca se acopla às operações matemáticas, pois exprime "uma unicidade indivisível e integradora." (FORTIN, 2011, p. 27). Nesse sentido, é per se gerador de multiplicidades, ou seja, de possibilidades criadoras infinitas. Nesse sentido, uma somatização é pura multiplicidade. É ser quem quisermos ser, é criar universos possíveis, é conectar-se conosco e com o mundo a partir de uma narrativa pessoal na alteridade (Pizarro, 2020, p. 81).

As acepções de *soma* e Somática são tão diversas quanto as práticas que compõem este campo, sendo compostas por várias camadas de significados. A origem etimológica da palavra

soma é polissêmica, tendo na cultura védica e na cultura grega muitos significados que convergem para a própria multiplicidade. Assim, a escolha de Thomas Hanna pelo significado grego de corpo vivo parece mesmo servir inicialmente para subsidiar um dos focos principais desse filósofo estadunidense praticante e ativista da Somática – o aspecto biológico dos corpos vivos. Contudo, e de fato, a palavra *soma*, que dá origem ao nome desse campo, não tem paralelo com a palavra soma em língua portuguesa. Porque, à parte de novas propostas poéticas, o *soma* da Somática não significa um processo de adição, mas de expansão transformadora pela multiplicidade e pela repadronização dos modos de ser e estar.

Outro aspecto fundamental para pensar a Somática é a noção de holismo, em que *o todo é maior que a soma de suas partes*.

> [Isso] não quer dizer que este "maior" seja feito por adição, erroneamente compreendido como algo melhor resultado de uma ideia cumulativa, mas sim pela distinta conexão das partes em uma configuração singular toda própria, que só é possível pelas propriedades internas adquiridas de uma relação criada neste todo (Pizarro, 2020, p. 179).

Assim, a simples soma das partes não consegue configurar um todo articulável e significativo, conforme aponta o sul africano Smuts (1926, p. 101), um dos primeiros a cunhar o termo holismo e a explicitar seus sentidos: "O organismo consiste em partes, mas é mais do que a soma de suas partes. E se essas partes são desfeitas, o organismo é destruído e não pode ser reconstituído por uma nova reunião das partes cortadas" (Smuts, 1926, p. 101).

A integridade holística que configura as coisas e os seres em sua totalidade é um convite também a pensar como a voz e o movimento são expressões de um todo integrado. Nesse sentido, corpos vivos têm o potencial inato de vocalizar, mover e sonorizar como experiência genuína. Vale retomar um parágrafo trazido por Sulian Vieira Pacheco no editorial presente no primeiro volume do Dossiê Somática da Voz, publicado em julho de 2024.

> As tensões, ou mesmo oposições, entre a voz e o movimento, presentes ainda no campo das Artes Cênicas, vêm sendo desafiadas pelas perspectivas que compreendem o lugar de ambos no corpo em todas as suas dimensões. Ao compreender voz e movimento como potências criativas do corpo, podem ser exploradas as singularidades de suas intervenções no mundo. As práticas somáticas nos permitem superar a captura da voz exclusivamente pelo campo da linguagem verbal, em sua dimensão cognitiva: a voz humana resulta do corpo, age no e com um corpo e outros corpos. As dimensões cinéticas, sonoras, afetivas e cognitivas configuram a potência vocal. A sua existência nasce em movimentos aparentemente invisíveis para passar a ser movimento acústico. Os movimentos respiratórios podem, simultaneamente, configurar impulso para a vocalização, gesto e deslocamentos (Pizarro; Pacheco, 2024, p. 9).

Como potências criativas do corpo, voz e movimento se manifestam como experiência viva correlacionada, o que faz cair a persistente metáfora do corpo como instrumento do movimento e da voz como instrumento desse corpo. Quais as implicações de pensarmos o corpo e/ou a voz como instrumentos? Um instrumento é um objeto, um aparelho, um artefato. Considerar o corpo como tal, seria colocá-lo no âmbito do não-humano, no endosso da fratura da separação corpo-mente imposto pela modernidade científica e o advento do método científico de Descartes. Nesse sentido, a pergunta da pesquisadora Silvia Davini (2008, p. 309) continua oportuna: "Se o corpo é um instrumento, onde está o instrumentista?" (Davini, 2008, p. 309).

É evidente no discurso e na prática somática que somos todo o corpo e suas dimensões físicas, mentais, energéticas, emocionais, espirituais e além. A compreensão de que o corpo "não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida, castrada em suas sensações, emoções e pensamentos" (Azevedo, 2002, p. 136) tem sido destilada há décadas, desde boa parte do discurso teatral do século XX, por exemplo. Sandra Meyer Nunes (2009) confirma que a metáfora mais difundida no campo do teatro é a que considera o corpo como instrumento da alma. Nesse contexto, algumas interpretações da obra de Descartes cristalizaram a metáfora mecanicista sobre o organismo, comparando o corpo humano com uma engrenagem em funcionamento perfeito. E a metáfora do instrumento é tão presente que mesmo pessoas que vivem uma vida pela Somática a reproduzem constantemente em seu discurso. De fato, parece ser fundamental revisarmos as palavras que nomeiam nossas práticas, a fim de fazer um gesto contracolonial, a começar pelo léxico.

Outro aspecto relevante e que pode contribuir muito com os diálogos sobre somática da voz especificamente é o aprofundamento das nossas formas de descrever as qualidades dos sons ou de diferenciá-los. Noções sobre parâmetros sonoros, além de serem muito relevantes para a dimensão cognitiva da compreensão dos fenômenos acústicos e da experiência com os sons, são essenciais para ampliação das nossas condições de escuta (Vieira; Lignelli, 2018). Não se trata de adentrar no território das sonoridades codificadas, como as formas musicais ocidentalizadas ou orientalizadas, mas de nos basearmos em um léxico que a física acústica nos oferece e que nos permite ter certa coordenação comunicacional de nossas experiências sonoras.

Ao vivenciarmos e comunicarmos sobre sons, podemos levar em conta, inicialmente, a intensidade, frequência, duração e timbre[2]. Através desses parâmetros podemos identificar e descrever os sons observando se são fracos, médios ou fortes (intensidade), se são agudos, médios ou graves (frequência), se são longos, médios ou breves (duração) ou podemos levar em conta as qualidades do som, conforme, sobretudo, às características materiais das fontes que geraram tais sons (timbre), atribuindo a eles qualidades como áspero, aveludado, metálico, rugoso, brilhante, doce, etc (Lignelli, 2019). Embora a descrição do parâmetro timbre seja mais aberta e de certa forma imprecisa, uma vez que a identificamos por meio de sensações e associações entre as diversas formas de percepção, ela oferece uma forma de dar qualidade ao som descrito em uma comunicação.

Os tópicos tratados até aqui dialogam diretamente com os textos e documentos artísticos presentes neste segundo volume do *Dossiê Somática da Voz*, que expandem a discussão sobre o tema, tanto na cena e nas práticas de ensino, como no campo social e político, a saber: aprofundam-se em procedimentos composicionais para a dança a partir de práticas vocais somáticas; investigam a presença de princípios somáticos específicos, como a Eutonia de Gerda Alexander, na preparação e treinamento vocal para atores; propõem uma visão ampliada de somática partindo de experiências inspiradoras na floresta amazônica; discutem modos de integrar comunidades por meio da intercorporalização para promover mudanças sociais relevantes; ampliam as noções de transformação individual e coletiva a partir de uma visão macro dos processos somáticos, propondo reposicionamentos políticos na sociedade; revelam a intrínseca relação voz-movimento pela tradição cultural de canto-dança própria de Moçambique, no continente africano; exemplificam como dança e voz podem fazer parte de obras coreográficas específicas, a partir de procedimentos e contextos diversos dentro do movimento da dança contemporânea.

O texto de Leonel Martins Carneiro e Tânia Villaroel de Andrade, pessoas docentes de teatro da Universidade Federal do Acre (UFAC), *Por uma somática amazônica: diálogos entre os saberes da floresta e as práticas somáticas*, exemplifica de que modo a Somática como campo expandido pode se manifestar justamente a partir dos saberes ancestrais dos povos originários da Amazônia. Fundamentando-se em sua própria experiência com práticas somáticas estabelecidas durante sua formação e trajetória no teatro, as pessoas autoras

[2] De acordo com César Lignelli, há fenômenos acústicos (reverberação, contorno e direcionalidade) que deveriam também ser considerados como parâmetros do som por incidirem diretamente sobre as nossas formas de percepção/recepção.

voltam-se para o contexto amazônico acreano para afirmar os saberes dos povos originários e sua indissociabilidade com a natureza. A partir de práticas de ensino com estudantes tanto da graduação como do mestrado em Artes Cênicas da UFAC, tecem um diálogo com vozes de pessoas indígenas para mostrar como as práticas somáticas são práticas de viver em coletividade.

Diego Pizarro apresenta e discute os procedimentos criativos somático-vocais da obra coreográfica de sua autoria, *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (2023), desenvolvido como pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPG-CEN/UnB). A obra inspira-se no universo musical da cantora Elis Regina e cria um diálogo entre escuta musical somática e modos de mover e dançar a partir de estados somáticos criados especialmente a partir de dinâmicas de vocalização. Os procedimentos desenvolvidos fundam-se nos princípios vocais do sistema somático Body-Mind Centering^{SM}, contribuindo para o campo da Somática da Voz, na busca pela afirmação de que corpos dançantes movem, vocalizam, sonorizam e cantam. Ainda, na seção de Registros Audiovisuais, a obra em questão é apresentada por meio de seu Programa Artístico, incluindo imagens, registro em vídeo, clipping e demais informações.

Sulian Vieira desenvolve seu artigo realizando um balanço de sua experiência como professora de Voz em Performance no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Vieira apresenta informações sobre os caminhos que levaram Silvia Davini à formulação do Princípio Dinâmico dos Três Apoios - base procedimental da proposta pedagógica de Vieira - entramado em técnicas vocais para a produção de altas intensidades vocais, na prática somática Eutonia, de Gerda Alexander, e em aspectos da Teoria da Fonação Neurocronaxica. A autora apresenta conceitos relevantes para tal prática, correlacionando-os à Eutonia e a aspectos de discussões atuais sobre somática da voz e, assim, identificando possíveis convergências e desvios. Tal universo conceitual convida a uma breve incursão na experiência em sala de aula de onde a pesquisadora pondera sobre os devires de sua prática para uma intensificação de sua dimensão somática a partir das provocações atuais sobre a somática da voz.

Na seção de traduções, estão disponibilizados em língua portuguesa dois textos publicados originalmente em língua inglesa no volume 1 do *Dossiê Somática da Voz*. Um texto é de autoria de Cristina Kapadocha e o outro é de Martha Eddy.

Christina Kapadocha, que trabalha entre a Grécia e o Reino Unido, oferece, com seu artigo *Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo-Eu falo: Logos somático rumo à assistência social*, uma escrita intencionalmente somática para discutir o fortalecimento do sentido de cuidado, bem-estar e expressão criativa por meio do autotoque, da escuta somática, da vocalização e da fala. Apoiando-se em seu estudo de caso com uma série de workshops ministrados por ela desde novembro de 2022 em contextos variados, defende que a Somática não está confinada ao self de maneira individualista, mas sim de forma intercorporalizada, estendendo-se para uma consciência relacional e potencial para transformações sociais mais amplas.

A experiente educadora somática nova iorquina, Martha Hart Eddy, em *Movendo Nossas Vozes Somaticamente para Força e Justiça*, descreve os procedimentos vocais que desenvolve no sistema somático de sua autoria, *Dynamic Embodiment*, a partir da Análise de Movimento Laban, dos Fundamentos Corporais Bartenieff e do BMC^{SM}, e segue em reflexão sobre como o trabalho vocal somático pode ser capaz de transformar realidades sociais. A autora dialoga com uma entrevistada, Carol Swann, sua companheira de trabalho na Escola *Moving on Center*, em São Francisco, Califórnia, que compartilha sua prática VocalMotion, combinando práticas vocais com movimentos de perspectiva cultural e cotidiana.

São disponibilizadas também duas entrevistas. Na primeira, a estudante do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília e bolsista PIBIC/FAP-DF, Aline Juliana Faustino, conversa com a profissional do teatro espanhol formada em música/canto, Cristina Dominguez Dapena, sobre suas práticas vocais. A entrevistada compartilha sua percepção sobre a relação entre corpo, voz e emoção no teatro, explorando conceitos como organicidade e verticalidade. A entrevista foi realizada em Maputo, Moçambique, durante intercâmbio acadêmico de Faustino.

Na segunda, o pesquisador Diego Pizarro entrevista o dançarino e coreógrafo moçambicano Idio Chichava, pela ocasião de sua segunda residência artística realizada em Brasília, Distrito Federal, em agosto de 2024, com estreia e temporada da obra coreográfica *Euforia*, realizada com pessoas dançarinas selecionadas em audição prévia. Na conversa, Chichava fala de sua trajetória artística e formativa entre as danças e cantos tradicionais de Maputo e a cena da dança experimental da França. Ele se aprofunda em como a energia é um elemento fundamental para suas danças e como voz e movimento se dão de forma integrada em seu processo artístico, como influência de sua própria tradição.

Finalizando o dossiê, temos o registro audiovisual da obra coreográfica *Euforia*, de autoria de Idio Chichava, com projeto de Cris Cantarino e arte gráfica de Clara Molina. O portfólio da obra segue identificando os elementos presentes no processo artístico do coreógrafo moçambicano e ilustra com esmero sua potência criativa ao mover o que ele denomina como energia como foco principal de seu trabalho.

Esperamos que os dois volumes deste dossiê sigam reverberando no campo da Somática da Voz, a fim de podermos avançar no diálogo sobre os temas pertinentes, promovendo novas práticas, novos projetos, novos processos e podendo articular os saberes singulares no coletivo.

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. *In:* MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). **Palavra Cantada:** ensaios sobre poesia, música, voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 307-315.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mille Plateaux:** capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit, 1980.

EDDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, v. 1, n.1, p. 05-27, 2009. Disponível em: https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp. Acesso em: 02 jul. 2018.

LIGNELLI, César. Sons e(m) Cena: Parâmetros do Som. 2ª ed. Curitiba: Editora Appris, 2019.

MACEY, David. **Dictionary of Critical Theory**. Londres: Penguin Books, 2000.

NUNES, Sandra Meyer. **As Metáforas do Corpo em Cena.** São Paulo: Annablume/UDESC, 2009.

PIZARRO, Diego. **Anatomia Corpoética em (de)composições**: três *corpus* de práxis somática em dança. 2020. 446 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020.

PIZARRO, Diego; VIEIRA, Sulian. Editorial Dossiê Temático – Somática da Voz: conhecimento corporalizado na experiência integrada voz-movimento. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 05, n. 01, p. 6-14, 2024. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/55046 . Acesso em: 10 dez. 2024.

SMUTS, Jean Christian. **Holism and Evolution**. New York: The MacMillan Company, 1926.

VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 4–13, 2018. DOI: 10.20396/pita.v7i2.8651448. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651448. Acesso em: 19 dez. 2024.

DOI: *https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56546*

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Rozana Reigota Naves

Vice-Reitor: Marcio Muniz de Farias

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

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

Editor-chefe

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

Editoras Associadas

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

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

Tiago Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Conselho Editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - ORCID

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - ORCID

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

Claudia Echenique (Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC/Chile, Santiago, Chile) - ORCID

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

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

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

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - ORCID

Giuliano Campo (Ulster University - UU, Belfast, Irlanda do Norte) - ORCID

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

Jane Celeste Guberfain (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Leonel Martins Carneiro (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - ORCID

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

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

Mônica de Almeida Prado Montenegro (Escola de Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - ORCID

Rose Mary de Abreu Martins (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - ORCID

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

Tiago Porteiro (Universidade do Minho - UMinho, Braga/Minho, Portugal) - ORCID

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - ORCID

Wendell Kettle (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - ORCID

Comitê Editorial - Dossiê Temático "Práticas e Poéticas Vocais"

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - ORCID

Guilherme Mayer Santos (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Comitê Editorial - Dossiê Temático "Somática da Voz 2"

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

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

Pareceristas *ad hoc* (v. 05, n.02, 2024)

Ciane Fernandes (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

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

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - ORCID

Guilherme Mayer Santos (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Laura Campos (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

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

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

Editoração Gráfica

Tiago Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Ilustração da Capa

João Lucas - joaolucasmusic@gmail.com

Apoio Financeiro

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Contatos

Universidade de Brasília - Instituto de Artes
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Prédio Multiuso I, Bloco A, sala A1 15/2
Campus Universitário Darcy Ribeiro
CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil
Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: revistavozecena@gmail.com
https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/

Composições corpo-vocais dos personagens de *A jornada de um herói*

Jane Celeste Guberfain [i]
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
Mateus Amorim Ribeiro [ii]
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Nova Iguaçu/RJ, Brasil
Alexandre de Oliveira Gomes [iii]
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil [iv]

Resumo - Composições corpo-vocais dos personagens de *A jornada de um herói*
Este artigo aborda o trabalho realizado em um processo colaborativo com os membros da equipe da peça *A jornada de um herói*, no que se refere à construção cênica relacionada à preparação corpo-vocal interpretativa dos atores Mateus Amorin e Karen Menezes. São 43 personagens ao longo do espetáculo, com as suas respectivas composições. Porém neste trabalho, selecionamos os principais personagens com uma descrição mais detalhada. Esse artigo se insere no estudo do corpo e da voz em cena, mostrando novas experiências para a prática de atores e diretores na vida profissional.
Palavras-chave: Voz. Expressividade. Cena. Treinamento. Composições corporais vocais de personagens.

Abstract - Characters' vocal body compositions in *A hero's journey*
This article discusses the work in a collaborative process with the members of the play *A hero's journey* (*A jornada de um herói*) and the scenic construction related to the interpretive body-vocal preparation of the actors Mateus Amorim and Karen Menezes. There are 43 characters throughout the play, with their respective compositions. However, in this work, we selected the main characters with a more detailed description. This article is part of the study of the body and voice on stage, showing new experiences for the practice of actors and directors in their professional lives.
Keywords: Voice. Expressiveness. Scene. Training. Characters' vocal body compositions.

Resumen - Composiciones corporales vocales de los personajes in *La trayectoria de un heroe*
Este artículo aborda el trabajo realizado en un proceso colaborativo con miembros del equipo de juego *A Jornada de um herói*, en lo que respecta a la construcción escénica relacionada con la preparación interpretativa cuerpo-vocal de los actores Mateus Amorin y Karen Menezes. Hay 43 personajes a lo largo del espectáculo, con sus respectivas composiciones. Sin embargo, en este trabajo seleccionamos a los personajes principales con una descripción más detallada. Este artículo se inscribe en el estudio del cuerpo y la voz en escena, mostrando nuevas experiencias para la práctica de actores y directores en su vida profesional.
Palabras clave: Voz. Expresividad. Escena. Capacitación. Composiciones corporales vocales de personajes.

Introdução

Este trabalho vai descrever a experiência realizada entre os anos de 2022 e 2023 na direção vocal interpretativa[1] para o espetáculo *A jornada de um herói*. Para tal, este texto conta com a colaboração - e voz ativa - de Mateus Amorim, ator e autor do espetáculo, e Alexandre O. Gomes, diretor. Este é um espetáculo da Cia. Atores da Fábrica[2], uma companhia de teatro da cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. Há cerca de dez anos, a professora Jane Celeste, vem trabalhando junto à companhia como preparadora vocal de espetáculos, sendo este mais um fruto desta parceria.

A jornada de um herói subverte o conceito narrativo mapeado e desenvolvido pelo mitologista estadunidense Joseph Campbell - chamado "a jornada do heroi" - para narrar um dia da vida de José, um homem preto, pobre e semialfabetizado, que é demitido da fábrica de carvão onde trabalha por questionar a diminuição do seu horário de almoço. A partir deste ponto, o espetáculo se desenvolve em situações tragicômicas que acompanham a jornada de José em busca do seu FPGTD, o Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado.

Para apresentar esta epopeia urbana ao público, a proposta cênica de *A jornada de um herói* foi apresentar um ator-narrador que, além de contar a história, tivesse a possibilidade de transformar-se em vários personagens, assumindo diferentes arquétipos à medida que a história é contada. Ao mesmo tempo, a investigação do teatro físico como principal linguagem possibilitou o estudo e aplicação de gestos corporais e vocais em múltiplas camadas diferentes.

[1] "Glorinha Beuttenmuller criou o termo *direção vocal-interpretativa* para designar a orientação vocal que ela fornece ao elenco em espetáculos teatrais". [...] Objetiva-se harmonizar o corpo, a voz e o gesto, de forma integrada às atividades cênicas e de acordo com a proposta conceitual do espetáculo estabelecida pelo diretor" (Guberfain, 2012, p. 82).

[2] A Cia. Atores da Fábrica foi criada em 2005, pelo diretor Alexandre O. Gomes, na cidade de Nova Iguaçu - RJ. A companhia é formada por ex-alunos e diretores da Escola Fábrica dos Atores e Materiais Artísticos.

1. A corporeidade da voz dentro do processo colaborativo, por Alexandre O. Gomes

Considerando que o trabalho de montagem de um espetáculo cênico, segundo o professor da UFPR, da disciplina "Estudos Teatrais", Walter Lima Torres Neto[3], "é a possibilidade de dizer alguma coisa que não se poderia dizer de outra maneira, em outro formato" (Neto, 2012), o trabalho desenvolvido pela Cia. Atores da Fábrica para o espetáculo *A jornada de um herói* foi o de encontrar no processo colaborativo um caminho possível de confluência entre todos os departamentos do universo que regem a montagem de um espetáculo teatral, e como já mencionado, a linguagem de um teatro físico, para compartilhar com o público a pertinência da narrativa em questão.

A partir daí, estabelecemos uma relação sensível de escuta entre os departamentos de cenografia, figurino, iluminação, dramaturgia (que neste caso desenvolvia-se na medida em que os ensaios avançavam), direção musical e preparação vocal. Sendo esta encarnada, na minha concepção de encenação, como uma extensão do próprio corpo, ou seja, a proposta, desde o início, foi de descobrir a corporeidade da voz do ator Mateus Amorim e da contrarregra/atriz Karen Menezes, que para esta encenação transgrediria as convenções mais tradicionais de contrarregragem e se expandiria, em alguns momentos pontuais, para a função de atuar. Para tanto, propus que a professora Jane Celeste buscasse despertar e estimular camadas sonoras que se manifestassem como extensão dos gestos dos atores, que iam, paulatinamente, se desenhando em sala de ensaio com a participação de todos os departamentos exercendo uma relação efetiva de troca, dentro desse processo colaborativo que é como diz Rafael Luiz Marques Ary:

> [...] uma ética de criação teatral que impulsiona o coletivo para a concepção de uma obra plural e representativa. Para tanto, estimula ao máximo o potencial criativo de cada sujeito envolvido no processo de criação da obra teatral, respeitando suas funções artísticas específicas e, ao mesmo tempo, estimulando a permeabilidade criativa entre todos (Ary, 2010, p. 1).

Dentro desse contexto, coube a mim a função de exercer uma escuta apurada para coordenar o trabalho de encenação, aglutinando as propostas à linguagem de um teatro físico gestual, com intenção de contar uma história que se comunicasse com seu público de modo

[3] Diretor e professor de Estudos Teatrais no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, em Curitiba.

claro e objetivo, tensionando a relação de *corpo + voz = corporeidade da palavra* que se descortinava na função exercida por Jane Celeste.

2. A construção corpo-vocal interpretativa dos personagens[4], por Jane Celeste Guberfain

Meu papel como participante da equipe sempre se baseou em fazer com que atores descobrissem seus potenciais vocais para que tivessem composições diversificadas de acordo com cada personagem. Em *A jornada de um herói*, não foi diferente. De acordo com as diretrizes da pesquisa, buscamos investigar as potências dos atores e atingir diferentes camadas sonoras, como os efeitos cômicos através da flexibilidade vocal e a resistência na voz, pois os atores gritam em vários momentos do espetáculo. Ao mesmo tempo, procurei também trabalhar com a visualização das palavras, buscando sempre *a palavra poética.*

> A palavra poética revela-se em sensações e imagens à proporção em que as vibrações vocais são ativadas na execução do movimento. Ao colocarmos a atenção nos toques da qualidade da palavra do corpo (seus trajetos, ressonâncias, vibrações, fluxos, pesos, espaço, tempo, ritmo) promovemos a expansão da percepção da palavra para além do entendimento mental de suas significações, e trazermos a atenção do corpo para fisicalidade e materialidade sonora do toque da palavra no corpo por seus afetos (Martins in Aleixo, 2014, p. 22).

Utilizamos vários recursos para conseguir efeitos para descobrir essas possibilidades de camadas sonoras com os textos. Este trabalho foi realizado em conjunto, principalmente com os atores e com o diretor. Realizamos improvisações variadas nos nossos encontros. Vamos dar alguns exemplos de como trabalhamos.

Como o Mateus Amorim tem muita familiaridade com o texto, uma vez que também é o autor, por vezes, eu pedia para que ele dissesse as falas de determinado personagem. Ao dizê-las, ele deveria perceber a sonoridade e o ritmo das palavras, de acordo com a emoção e as intenções suscitadas. E, com esse estímulo sonoro, desenvolvemos os movimentos corporais, a partir da melodia vocal emitida. Outro procedimento que usamos partia da criação da postura de um personagem específico e, a partir dessa postura, iniciávamos propostas de locomoção, seguidas da criação de gestos e, aos poucos, a descoberta da voz com suas variações. Este processo provinha de combinações dos quatro fatores componentes do

[4] Criamos o conceito "corpo-vocal interpretativo" para melhor expressar o trabalho integrado de expressão corporal e vocal dentro de um processo de interpretação de personagens em um espetáculo teatral.

movimento sistematizado por Rudolf Laban[5]: peso, tempo, espaço e fluência, resultando em diferentes graduações de ação corporal e vocal; seguimos, além disso, as orientações de Rudolf Laban, que diz que (Laban, 2012, p.108) "Qualquer ação vocal deve estar sempre conectada com a ação corporal (ou vice-versa) e direcionada para o espaço cênico, organizando os componentes comunicativos da forma global, de acordo com o contexto".

Outro recurso utilizado foi o *grammelot*, termo adotado por Jacques Copeau[6] e Vieux Colombier no início do século XX. Trata-se de uma linguagem inventada, algumas vezes onomatopaicas, utilizando recursos rítmicos, mudanças de tonalidade, velocidade, duração e timbre. Este foi um exercício importante que também usamos nas improvisações, pois ajudaram os atores a encontrar várias inflexões vocais interessantes. O ator precisava se expressar através de outros sons diferentes das palavras usadas no texto original.

Dario Fo nos explica a origem da palavra:

> *Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell'arte e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam gramlotto. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Desta maneira, é possível improvisar - ou melhor, articular - inúmeros tipos de *grammelots*, referentes a diversas estruturas vernaculares (Fo, 1998, p.97).

Em alguns momentos da peça, há interação com o público com uma participação ativa de pessoas da plateia. Essa interação exige do ator um raciocínio rápido para que ele possa responder de acordo com o comportamento do participante. Nesse sentido, trabalhamos com exercícios de organização do pensamento e improvisos com palavras, frases e ações diversificadas - esta deveria ser uma comunicação rápida e eficaz. Tal atuação exigiu um ritmo rápido, sem que os gestos e movimentos não fossem percebidos como exagerados.

Fizemos também exercícios de aquecimento corpo-vocal: alongamentos, coordenação fonorrespiratória com várias dinâmicas entre o forte e o fraco, utilizando vários fonemas, exercícios articulatórios faciais e orofaciais, glissandos com diversas vogais e vibração de língua e de lábios e experimentações de inflexões com o texto da peça. Todo esse trabalho foi acompanhado por movimentos corporais e locomoção e, no final dos ensaios e das apresentações, havia a orientação para o desaquecimento.

[5] Conhecido como pai da dança-teatro, Rudolf Von Laban foi um importante bailarino e coreógrafo austro-húngaro, considerado o maior teórico da dança do século XX.
[6] Jacques Copeau foi um importante diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês.

O trabalho deveria ser orgânico, sem cair nas armadilhas do superficial, do ilustrado, mas que tivesse um atravessamento no corpo do ator, de modo que essas camadas sonoras dos personagens que teriam contornos bem definidos surgissem de modo espontâneo.

Mateus Amorim interpreta vários personagens além do José, como o narrador, o patrão da fábrica, uma funcionária do RH, um motorista de ônibus, vendedores ambulantes, bêbados, transeuntes, um gerente do banco, dentre outros - somando, ao todo, 43 personagens. Selecionamos aqui alguns deles que, ao nosso entendimento, podem descrever melhor as composições feitas. A atriz e contrarregra Karen Menezes também participou ativamente de todo o processo, uma vez que dá voz a dois personagens no espetáculo.

3. Composições de *A jornada de um herói*, por Jane Celeste Guberfain e Mateus Amorim

Os atores experimentaram diversas composições a partir de manobras corporais e vocais específicas, para ampliar a capacidade expressiva e articulatória. Usaram recursos criativos sempre a partir de suas condições fisiológicas. Cada personagem foi pensado e criado com combinações de acordo com o efeito cênico desejado e com as condições físicas, psicológicas, sociais e culturais do personagem, conforme a proposta cênica do diretor.

Para tal, levamos em conta as três dimensões do indivíduo: biológica, psicológica e socioeducacional, seguindo a orientação de Behlau e Pontes (2001, p.15),

> A voz faz parte de toda a nossa existência, inaugurando nossa vida com o choro e concluindo-a, simbolicamente, com o último suspiro. Presente em nossos momentos mais decisivos, veículo de nossos sentimentos e emoções, modifica-se constantemente de acordo com a idade, saúde física, história pessoal de vida, condições ambientais, situação e contexto de comunicação. [...] A voz conta uma série de dados inerentes a três dimensões do indivíduo: a biológica, psicológica e socioeducacional. As informações contidas na dimensão biológica dizem respeito aos nossos dados físicos básicos, tais como o sexo, a idade e condições gerais de saúde; as informações contidas na dimensão psicológica correspondem às características básicas de personalidade e do estado emocional do indivíduo durante o momento da emissão; já a dimensão socioeducacional oferece dados sobre os grupos a que pertencemos, quer sejam sociais ou profissionais (Behlau; Pontes, 2001, p.15).

Para melhor exemplificar, vamos nos deter apenas às composições corpo-vocais dos personagens mais marcantes, aqueles em que o estudo e a pesquisa se mostraram mais aprofundados, pois são personagens com maior tempo de fala e maior relevância dramatúrgica. Ao todo, o espetáculo possui 43 composições; destas, para este artigo, separamos as principais.

Além disso, a fim de trazer maior organização ao texto, esta seção obedecerá a mesma divisão do espetáculo e da estrutura narrativa *jornada do herói*, ou seja, apresentaremos os personagens em três partes, seguindo, dessa forma, os três atos.

Ato 1: a partida

Após receberem o público, Mateus e Karen posicionam-se para o início do primeiro ato do espetáculo. O ator começa sua emissão cantando suavemente - "Acordar. Trabalhar. Mais um dia a sair antes do sol nascer" - e depois, a fim de dar corpo à música, acelera o ritmo e aumenta a intensidade - "Mais um dia só pra sobreviver". A partir deste ponto, a música prossegue relatando a jornada dura que José deve cumprir para sustentar sua família. Este início já mostra, por meio da emissão do ator, quem é o personagem principal, quais são as circunstâncias que ele vai passar e as dificuldades que ele vai enfrentar ao decorrer da narrativa.

Ao iniciar sua fala ao público, o ator encarna a função de **Narrador**, ou seja, assume a responsabilidade de guiar o espectador pela narrativa que será contada. Para tal, usa, na maioria das vezes, uma articulação clara, boa dicção, extensões de *loudness*[7] e de *pitch*[8] normais, além de uma velocidade de fala adequada para a compreensão da mensagem. É neste momento que é explicada ao público o que é a *jornada do herói* a partir dos conceitos de Joseph Campbell para que a narrativa principal seja anunciada. Mateus ainda explica, cantando, marcando o ritmo sentado em um cubo (ressignificado em um instrumento musical), que contará uma história que "não acontece aqui, mas em uma cidade bem longe daqui", variando a velocidade, o *pitch* e a duração das palavras. Por fim, o primeiro personagem a ser apresentado é José.

José - A fim de criar a imagem de um homem constantemente oprimido, usamos a voz com *pitch* elevado e mandíbula com extensão de movimento diminuída, demonstrando, dessa forma, fragilidade. O movimento diminuído da mandíbula levou a uma composição corporal de escápulas fechadas e tronco curvado, proporcionando um arquétipo em harmonia com a voz, pois queríamos, para José, um corpo fechado, como quem se protege, como quem tem

[7] *Loudness* refere-se ao correlato psico-acústico da intensidade.
[8] *Pitch* refere-se ao correlato psico-acústico da frequência.

medo o tempo inteiro. Este é um dos casos em que a composição vocal levou à composição corporal.

José é apresentado em seu ambiente de trabalho: um galpão onde atua como fabricador de carvão. A fim de representar sua rotina, juntamente com o texto - "Todo dia, José derruba madeira, carrega madeira, corta madeira, queima madeira, tira e ensaca carvão" -, são também repetidos movimentos corporais. Na primeira vez, o ator diz este texto usando as mesmas estratégias de fala do Narrador, porém, já na repetição, a fala acelera e ganha reforço de movimentos intensos e repetitivos bem como o uso do *grammelot*. Tais ações, com corpo e voz atuando juntos, ajudam a criar a representação do trabalho exaustivo e repetitivo de José.

Após o trabalho, chega a hora do almoço; porém, quando José prepara-se para comer sua refeição, o sino da fábrica toca insistentemente e ele tem de interromper seu almoço e se juntar aos outros funcionários para ouvir o Supervisor.

Supervisor - Baseando-nos no arquétipo dos personagens da categoria *vecchio* da *Commedia dell'arte* italiana, criamos um homem velho, corpo curvado, com voz tensa e rouca. Mandíbula em protrusão e fala rápida. Durante as pesquisas, propusemos que a maioria das palavras ditas por esse personagem começassem com a letra P, dessa forma, além de trazermos um toque humorístico a essa figura, reforçamos seu caráter autoritário através da repetição "explosiva" dessa consoante oclusiva. Assim como José, o Supervisor também possui o corpo curvado, pois ambos são oprimidos pelo mesmo sistema; a diferença é que enquanto José sucumbe à opressão, o Supervisor, sem consciência de sua classe, usa a voz intensa, com *loudness* aumentado para reforçar sua autoridade e sua liderança. É um oprimido no corpo e um opressor na voz, criando assim, um contraste interessante.

O Supervisor comunica aos demais sobre a diminuição do tempo de almoço, que passa de dez para cinco minutos. Os funcionários, todos representados por Mateus - reforçando a ideia de unidade desses trabalhadores - respondem ao supervisor, em burburinho, usando o *grammelot*.

José intervém, pedindo para que o almoço continue com a duração anterior de dez minutos, o que o Supervisor nega veementemente, achando absurda esta reivindicação e o responde de modo exaltado, ordenando-o que fale com o patrão. José, então, pensa em voz alta e tenta formular o que pode dizer ao patrão, usando muitas variações de elementos prosódicos (*pitch* e *loudness*) para demonstrar a confusão de seus pensamentos. Por fim, contra

a sua vontade, o protagonista chega à sala do patrão.

Patrão - No início, usa uma emissão de voz falada, sem interrupções e, por algumas vezes, aumenta a duração das palavras a fim de salientar sua autoridade. Modo de fonação firme, predominantemente grave. Por ser um personagem projetado em sombra, optamos por uma articulação exagerada (extensão aumentada de movimento articular), além dos constantes movimentos com o punho em riste, grifando, sempre, o caráter autoritário, sugerindo uma pessoa impaciente e temperamental. Os movimentos de lábios e mandíbula têm extensão aumentada. Ao justificar a demissão de José, usa a voz cantada, marcada pelo ritmo do cubo, ainda firme e grave. Por fim, volta a usar a voz falada, e, ao expulsar José de sua sala, intensifica o tom autoritário.

Diante do patrão, José tenta justificar-se, também usando um ritmo constante em sua fala, porém com voz fragilizada. É categoricamente demitido e enviado à funcionária do RH após, por descuido, chamar o patrão de "cretino".

Sheila - Funcionária do RH da fábrica de carvão, usa uma peruca com cabelos compridos e porta-se como uma funcionária exemplar. Tais elementos e características ajudaram a traçar sua composição corporal-vocal. Sua voz é anasalada e possui *pitch* elevado. Transmite ironia e dissimulação. Fala com didatismo debochado e padrões repetitivos (no ritmo, na intensidade e na velocidade), ao explicar para José, através de argumentos absurdos, o motivo da sua demissão por justa causa. Por ser uma personagem que também é projetada na sombra, abusamos dos movimentos e exageros na embocadura; um exemplo disso, foi a escolha de trazer, junto com a fala, o movimento dos cabelos.

Ao fim de sua fala, Sheila usa a voz intensa, *loudness* aumentado, para instruir o que José deve fazer após ser demitido - "Não se esqueça que o senhor ainda tem acesso a parte do seu Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado, o senhor deve ir até o banco para buscar o seu dinheiro". Tal cena marca o fim do primeiro ato do espetáculo.

Ato 2: a iniciação

Enquanto o primeiro ato tem o foco em justificar a demissão de José, o segundo foca-se em mostrar a jornada do protagonista fora da fábrica para conseguir o Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado. Sua trajetória até o banco começa no momento em

que ele sai da carvoaria e depara-se com o trânsito urbano.

Esta foi uma sequência de cenas em que usamos as diversas pesquisas vocais para representar os sons de uma cidade grande em horário de pico. Unem-se a esses sons, partituras corporais que ajudam a criar esta polifonia caótica, sempre explorando as diferentes camadas sonoras do ator. Em meio a sirenes, buzinas, gritaria e demais sons urbanos, há uma cena em específico que merece melhor descrição.

Em determinado momento, ocorre uma rápida briga de trânsito entre dois motoristas, um homem e uma mulher. Com o objetivo de escancarar e criticar o machismo presente no trânsito, optamos por não adotar a dinâmica mais recorrente do espetáculo - com o ator representando todos os personagens. Para que a cena alcançasse o impacto que buscávamos, quem responde ao motorista interpretado por Mateus é Karen.

Quando a cena estava sendo criada em sala de ensaio, consultamos à Karen sobre como ela gostaria de responder a este tipo de insulto comumente ouvido no trânsito; com base nesse relato, construiu-se a dramaturgia deste momento. Além disso, esta é uma cena em que Karen não aparece ao público, ou seja, o espectador apenas ouve sua voz; dessa forma, era preciso construir uma composição corporal-vocal que desse conta de representar essa personagem somente através da voz. O trabalho de composição, portanto, buscou trazer à atriz uma força vocal para que ela pudesse transgredir o pensamento hegemônico do machismo do trânsito. Dessa forma, criamos a personagem Motorista.

Motorista - Fala em velocidade rápida, usando voz predominantemente grave, porém com inflexões ascendentes; buscamos usar um registro grave em sua voz como reforço ao empoderamento dessa cena. Através dos treinamentos, descobrimos um tônus vocal capaz de representar toda a força e raiva que esta cena sugere.

Após presenciar tudo isso, José embarca em um ônibus lotado. Para demonstrar este transporte, bem como seus passageiros, como um homem muito forte, uma mulher reclamona, um pastor, um vendedor ambulante e demais pessoas, sejam falantes ao telefone ou brigando, sejam crianças ou idosas, pesquisamos uma variedade imensa de psicodinâmica vocal. De acordo com BEHLAU (2005, p. 127), "a avaliação da psicodinâmica vocal é descrição do impacto psicológico produzido pela qualidade vocal do indivíduo, considerando-se desde os aspectos fonatórios propriamente ditos até os elementos de velocidade e ritmo da fala".

Dentro do ônibus, há uma disputa por um lugar vazio e quando José, inocentemente, consegue sentar-se, por estar muito cansado, dorme. Seu breve sono, porém, é interrompido

por Jailton, um vendedor ambulante de balas de chocolate.

Camelô - Responde com uma voz ligeiramente pastosa e fala em volume alto. Este foi um personagem em que primeiro foi pesquisado o corpo. Para tal, buscamos construir um corpo gingado que demonstrasse a facilidade e o costume que este homem tem em vender em transportes públicos. Diante disso, percebemos que o sotaque carioca foi a melhor maneira de encontrar a embocadura de Jailton, por isso exageramos no prolongamento das vogais e no chiado do fonema /s/.

Por perceber em Jailton alguém que compartilha das mesmas dores que as suas, José conta a ele sobre sua demissão e confessa que preocupa-se com seu filho, que está doente em casa. Jailton desaconselha José a confiar nos hospitais locais devido à precariedade e, por compadecer-se de José, sugere que ele procure Armandinho, bicheiro local, que atende na Praça Central, para que este o ajude com sua documentação de demissão.

José desce do ônibus e tenta pedir informações aos pedestres, que o desprezam. Este também é um momento em que vários personagens cruzam com José e para cada um deles encontramos diferentes camadas sonoras, buscando, dessa forma, oferecer variedades vocais ao espectador.

A caminho da Praça Central, José preocupa-se com o horário, uma vez que, além do emprego na carvoaria, ele ainda trabalha como ajudante de pedreiro em um canteiro de obras; por conta de um problema neste trabalho, não pode mais chegar atrasado. Por encontrar moeda no canteiro de obras, José recebe uma punição de seu superior - o Chefe de obras - pois, segundo este, José estaria "roubando dinheiro". Por conta disso, a fim de punir José, o chefe diz que o deixará três dias sem receber pão como lanche e que aquele furto resultaria em uma falta de José. Esta última punição vem seguida de um aviso - "Trabalhador com três faltas é trabalhador na rua".

Mestre de obras - Um homem bruto e autoritário; usa voz com *pitch* grave e *loudness* aumentado, com sotaque pernambucano; velocidade mediana e voz firme. Dramaturgicamente, há um paralelo entre o Mestre de obras e o Supervisor: ambos são hierarquicamente superiores a José, porém ainda respondem a algum chefe, ou seja, são oprimidos que, por abuso de poder e falta de consciência de classe, oprimem. Tal característica é refletida no corpo deste personagem, criado a partir das pesquisas vocais: postura curvada, escápulas fechadas; fala com grosseria, em voz vertical e tom ameaçador, não estabelecendo um diálogo com José, mas um monólogo.

Ao lembrar-se de seu chefe e de sua ameaça, José, que já tinha uma falta e agora soma duas, apressa-se para encontrar Armandinho, garantir sua chegada ao banco e, consequentemente, sua permanência no trabalho como ajudante de pedreiro. Neste trajeto, perdido pela cidade, acidentalmente entra em um beco e depara-se com um traficante de drogas.

Traficante - Este é mais um personagem que é apresentado ao público através da sombra. Diferentemente do Patrão e da Sheila do RH, o personagem não é desenhado pela silhueta do rosto do ator, mas pela sombra de um pequeno saco transparente preenchido com açúcar (como representação da cocaína) manipulado por Karen Menezes. Além dessa diferença, este é também um personagem interpretado pela atriz, ou seja, o público só tem acesso ao corpo desse personagem através da manipulação e, mais uma vez, da voz da intérprete. Optamos por uma voz estridente - lábios estirados - e com *pitch* elevado. Tais características (uma postura ameaçadora, que transmita segurança e malandragem) contrastam com a personalidade de José.

Após esse episódio, ainda sem respostas, José busca informação num bar, onde encontra com dois homens alcoolizados.

Bêbados - Por influência da intoxicação, há, em ambos os personagens, um desequilíbrio corporal (como uma passada não-linear) que reflete diretamente na voz, havendo uma alteração no ritmo e na velocidade da fala. Pesquisamos uma articulação do tipo hipofuncional e imprecisa. Na tentativa de reequilibrar a tonalidade vocal e a inflexão, os personagens realizam emissões com excursões para o agudo, propiciando uma característica de instabilidade corporal e vocal. Nesse caso, houve imprecisão articulatória (porém compreensível), desequilíbrio corporal, tentando sempre se reerguer; com muitas variações na tonalidade, no ritmo e na velocidade. Para além das semelhanças, buscamos, primeiramente através da voz, diferenciar estes personagens. O primeiro bêbado tem uma projeção mandibular com um ligeiro travamento, demonstrando que, mesmo bêbado, possui "certo" controle corporal; já o segundo apresenta uma lateralização nos lábios e da língua, representando um grau de alcoolismo mais exagerado; além disso, acrescentamos neste segundo bêbado, as pernas arqueadas e maior movimentação dos membros superiores.

Após inocentemente ocasionar uma briga generalizada no bar, José ainda enfrenta outros problemas na cidade até, finalmente, chegar à Praça Central para encontrar

Armandinho. Com o avanço das pesquisas de voz e corpo para o espetáculo, optou-se por criar para a cena do encontro de Armandinho e José uma dinâmica inédita nesta montagem.

Armandinho - Este é um personagem que fala com uma voz rouca e posteriorizada, *pitch* grave, *loudness* elevado; fala de forma segura, com gestos precisos e curtos, porém ainda com certa malandragem, buscando emular um bicheiro, figura clássica do cotidiano carioca. Além disso, este é mais um personagem projetado pela sombra através de uma silhueta, porém diferentemente dos demais, a silhueta projetada é a de Karen. Usando o chapéu característico do personagem, ela manipula uma lanterna e projeta a própria sombra; a voz que o público ouve, no entanto, é a voz de Mateus que, em cena, emite a voz de Armandinho. O que se estabelece neste caso é um jogo de sincronia entre a voz de Mateus e os movimentos de boca, cabeça e mãos de Karen. Durante as pesquisas, buscamos trabalhar a contracenação entre os atores e encontramos momentos preciosos, como quando Armandinho pronuncia a sigla FPGTD (referente ao Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado), gerando um grande efeito cômico pela forma como é pronunciada.

Ao ser ajudado por Armandinho, José, com a documentação carimbada, consegue uma carona de carroça com um dos capangas do bicheiro. Finalmente, após uma série de infortúnios, o protagonista chega ao banco, onde desenrola-se o terceiro e último ato do espetáculo.

Ato 3: o retorno

Subvertendo (mais uma vez) com o modelo desenhado por Campbell, este é o menor ato do espetáculo, uma vez que ao invés de mostrar a ascensão final do herói como comumente as jornadas dos herois fazem, aqui o que se retrata é a chegada de José ao banco e seu retorno para casa - assim como tantos outros que vão ao banco, resolver as burocracias, e retornam para casa, em sua grande maioria, insatisfeitos. Não há uma glamourização da jornada de José, mas a valorização de tantos herois e heroínas espalhados pelo país.

Ao chegar ao banco, José depara-se com uma fila quilométrica, fato que o desespera ainda mais, porque ele ouve a atendente chamar a senha de número quinze enquanto ele segura a senha noventa e seis. Por fim, com a demora no atendimento no banco, José não comparece ao canteiro de obras, o que ocasiona em sua demissão. Quando, relutante, o

protagonista aceita este fato, conhece uma senhora que, assim como ele, está na fila do banco, Dona Osvaldina.

Compadecida da situação de José, Dona Osvaldina - personagem criado a partir das vivências da avó do autor, Osvaldina Ribeiro - oferece a ele sua senha e, após esperar mais quatro horas, José é direcionado à sala do Gerente, onde finalmente pode receber seu Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado.

Gerente do banco - "Um senhor riquinho, engomadinho, certinho e branquinho. O total oposto de José". É um personagem que usa voz fluida, *pitch* predominantemente grave, porém com modulações de tonalidade e intensidade e ênfase nas palavras que valorizam a instituição bancária, além de também usar a articulação exagerada.

Diferentemente dos outros personagens, cuja representação acontece a partir da adição de algum elemento cênico - seja um chapéu ou uma peruca -, este personagem é representado por um coador de pano ressignificado em um fantoche, o que ocasionou em uma pesquisa sobre manipulação de formas animadas. Há dois momentos de representação do Gerente. Inicialmente, quando este encontra-se com José, é mais um personagem projetado em sombra: a manipulação feita por Karen Menezes e a voz por Mateus Amorim; no segundo momento, na penúltima cena do espetáculo, a manipulação é feita pelo Mateus, que, com o coador na boca, tapando sua face, também faz a voz.

Quando recebido pelo Gerente, José descobre que seu Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado soma trinta centavos. Revoltado, tenta ainda argumentar com o Gerente, porém é repreendido e punido pela atitude: seus trinta centavos são trocados por um punhado de farinha. Vendo-se impotente, José sai do banco e, ao chegar em casa, mistura aquele pouco de farinha com água e alimenta seus filhos. Cansado, ela deita-se em sua cama e sonha com um futuro melhor em que ele e sua família terão comida suficiente. Ilustramos este final com um trecho da dramaturgia:

> Depois desse sonho, José poderia acordar diferente. Poderia acordar e perceber que ele é mais um dos muitos Josés que acordam às três ou quatro da manhã e enfrentam chefes injustos e impacientes, ônibus cheios, filas intermináveis e um sistema que os deixa cada vez mais invisíveis. O nosso José poderia perceber que ele é mais um daqueles que tiveram que largar a escola para se sustentar e que, mesmo assim, acreditam e lutam por um futuro melhor para si e seus filhos. Nosso herói poderia perceber que ele é mais um como tantos outros: analfabetos, pobres, com dores, com sonhos e, acima de tudo, brasileiros. Se José percebesse que não estava sozinho, que a sua voz, unida a de muitos outros Josés, ecoaria e poderia mudar alguma coisa; se José percebesse que seus chefes são exploradores, que suas condições de trabalho são insalubres, que os destratos que recebe diariamente são preconceitos ferozes e que sua jornada diária pode ser desumana, ele entenderia sua força e acordaria

> diferente, sabendo que vale muito mais que um punhado de farinha. Mas, infelizmente, os Josés não sabem disso - muito menos o nosso. O fato é que, no outro dia, nosso herói acordou. Quatro da manhã. E o que esperaria por José nessa nova, perigosa, sangrenta e maldita missão? Monstros? Dragões? Piratas? Ladrões? Terremotos? Vilões? Não importava. Mais um dia, mais uma jornada do herói (Amorim, 2022, pp. 50-51).

A jornada de um herói, portanto, é um espetáculo que, em sua essência, narra o cotidiano do trabalhador pobre brasileiro, representado, antropofagicamente, na vida de José. Todos os dias, José passa por uma jornada do herói. Todos os dias, ele não sabe se voltará vitorioso ou perdedor para casa. O fato é que ele deve, querendo ou não, todos os dias, embarcar numa jornada épica - com ou sem aliados, com ou sem mentores - para tentar sobreviver no mundo exterior, perigoso e cheio de provas que o espera. Diuturnamente.

Considerações finais

A experiência vivida ao longo do desenvolvimento da dramaturgia, cenografia, iluminação, figurinos, adereços, assim como a construção corpo-vocal interpretativa desses 43 personagens, vivenciados por Mateus Amorim e Karen Menezes, foi fundamentada através de três pilares que conduziram todo o processo de trabalho da ficha técnica, composta por nove pessoas. O processo colaborativo, os fatores de movimento de Rudolf Laban e o teatro físico gestual se imbricaram numa encruzilhada que buscava, através destes pilares, um fazer teatral capaz de se comunicar com destreza e eficácia com seu público. Rosyane Trotta corrobora com o entendimento dos meandros de um processo de grupo, através do artigo *Autoralidade, grupo e encenação*:

> A possibilidade de trazer transformações teatrais em profundidade se vincula, desde o nascimento da encenação, à formação de uma equipe permanente, entregue a um trabalho regular. Os diretores propõem técnicas corporais a serem coletivamente praticadas, de modo a obter uma disciplina de conjunto e despertar uma ética necessária à descoberta de uma expressão própria e à execução coletiva do ato criador (Trotta, 2006, p. 155).

Como afirma Trotta (2006), a partir da proposta de encenação exposta pela direção, encontramos uma disciplina no decorrer do trabalho que nos capacitou para uma execução coletiva deste espetáculo.

Outro aspecto importante a ser considerado é que os atores emitiam a voz sem o uso do microfone e, eventualmente, em algumas salas grandes. Por esse motivo, trabalhamos o uso

correto do aparelho fonador, com os vários aspectos técnicos, como o controle da intensidade (dinâmica), variações de tonalidade, dicção e coordenação pneumofonoarticulatória. Esse cuidado propiciou um desempenho mais seguro dos atores nas composições dos personagens, assim como uma manutenção do bem-estar vocal nas apresentações do espetáculo, sempre pensando em dar um *abraço sonoro* no espectador, como recomenda nossa mestra Glorinha Beuttenmuller.

A necessidade do ator de expressar as ideias por meio dos gestos e expressão facial junto com as palavras inventadas, como no *Grammelot* enriqueceram a expressividade do ator, contribuindo para a descoberta de várias composições vocais, utilizando o texto original.

O trabalho corpo-vocal interpretativo, utilizando a combinação dos quatro fatores componentes do movimento sistematizado por Laban, resultou em ricas partituras corporais vocais, a partir das experimentações realizadas, através de um diálogo, respeitando as especialidades de cada um. Os atores demonstraram suas habilidades artísticas com extrema qualidade, competência e criatividade, resultando em importantes conquistas para o espetáculo como uma indicação ao 17º Prêmio APTR de Teatro na categoria Jovem Talento e a vitória do 33º Prêmio Shell de Teatro na categoria Iluminação.

Referências

ALEIXO, Fernando. **Práticas e poéticas vocais.** SISBIUFU. Uberlândia, Minas Gerais, 2022.

AMORIM, Mateus. **A jornada de um herói**. Niterói: Edições Cândido, 2022.

ARI, Rafael Luiz Marques. **O processo colaborativo na formação de dramaturgos**. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas 2010. Anais do Congresso Abrace.

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

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

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2013.

FO, DARIO. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: editora Senac São Paulo, 1998.

GUBERFAIN, Jane C. **A voz e a poesia no espaço cênico.** Rio de Janeiro, Synergia, 2012.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Lisa Ullmann (org.). São Paulo: Summus, 1978.

TORRES, Walter Lima Neto. **Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador**. Repertório: Teatro & Dança - Ano 12 - Número 13 - 2009.2

TROTTA, Rosyane. **Autoralidade, grupo e encenação.** Sala Preta, n. 6, 2006. p. 155-164.

Artigo recebido em 13/09/2024 e aprovado em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.55504

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

[i] Jane Celeste Guberfain - Professora Titular, responsável pelas disciplinas de Voz da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Fonoaudióloga, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestra e Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Principais publicações: Livros: Voz em Cena volumes 1 e 2 (org.), Revinter; A voz e a poesia no espaço cênico (Synergia e FAPERJ). Práticas, poéticas e devaneios vocais (org. junto com César Lignelli), Synergia. janeceleste@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9389435332363986
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3431-5057

[ii] Mateus Amorim Ribeiro - Licenciando em Letras: Português e Literaturas pela UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro). Ator e dramaturgo, membro da Cia. Atores da Fábrica. Principais publicações: Livro: A jornada de um herói (Edições Cândido, 2022). mat.amorimribeiro@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1047744732829031
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-3385-2385

[iii] Alexandre de Oliveira Gomes - Licenciado em teatro pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e mestrando em Artes da cena pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Professor e diretor da Escola Fábrica dos Atores e Materiais Artísticos. Diretor da Cia Atores da Fábrica. Principais publicações: Livro: Ricardo III um homem do seu tempo (Giostri Editora, 2023), prefácio: A jornada de um herói (Edições Cândido, 2022), prefácio: Corpos do drama (Editora Patuá, 2024). alexandre.ogomes@edu.unirio.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3045710216932876
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-0794-1747

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

Mapeamentos da Atriz-Poeta-Cantora no rito *Pequeno funeral cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst* - Grupo Poesia Cantada

Daniele Cristina Oliveira (Danielle Rosa) [i]
Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil [ii]

Resumo - Mapeamentos da Atriz-Poeta-Cantora no rito *Pequeno funeral cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst* - Grupo Poesia Cantada
Este artigo tem como pergunta principal: Quais são os percursos poéticos da voz falada à voz cantada de uma Atriz-Poeta-Cantora? Tenho, como objetivo, mapear caminhos possíveis para uma poética da voz partindo da voz falada para a voz cantada. Dentro da minha pesquisa, encontrei três eixos que estão presentes em meu trabalho artístico, são eles: Identificação e Memória, Experiência e Ritual. Neste, questões sutis sobre poéticas vocais da Atriz-Poeta-Cantora, suas memórias, reverberações artísticas a partir do *Pequeno funeral cantante*, do Grupo Poesia Cantada que proporcionaram tantas reflexões e que parte de minha pesquisa de Mestrado em Artes na UNESP.
Palavras-chave: Atriz-Poeta-Cantora. Poéticas Vocais. Cartografias. Voz. Poema-Canção.

Abstract - Mappings of the Actress-Poet-Singer in the *Small singing funeral rite: Minimal Odes for Hilda Hilst* - Poesia Cantada Group
This article has as its main question: What are the poetic paths from the spoken voice to the sung voice of an Actress-Poet-Singer? My objective is to map possible paths for a poetics of the voice from the spoken voice to the sung voice. Within my research, I found three axes that are present in my artistic work, namely: Identification and Memory, Experience and Ritual. In this, subtle questions about the vocal poetics of the Actress-Poet-Singer, her memories, artistic reverberations based on the show *Pequeno Funeral Cantante* by *Grupo Poesia Cantada* , which provided so many reflections and which are part of my Master's research in Arts at UNESP.
Keywords: Actress-Poet-Singer. Vocal Poetics. Cartographies. Voice. Poem-Letter.

Resumen - Mapeos de la Actriz-Poeta-Cantante en el *Rito funerario del Pequeño canto: Odas mínimas para Hilda Hilst* - Grupo Poesia Cantada
La pregunta principal de este artículo es: ¿Cuáles son los caminos poéticos desde la voz hablada hasta la voz cantante de una Actriz-Poeta-Cantante? Mi objetivo es trazar caminos posibles para una poética de la voz, desde la voz hablada hasta la voz cantada. Dentro de mi investigación encontré tres ejes que están presentes en mi trabajo artístico, son: Identificación y Memoria, Experiencia y Ritual. En esto, preguntas sutiles sobre la poética vocal de la Actriz-Poeta-Cantante, sus recuerdos, reverberaciones artísticas del Pequeño cantante funerario, del Grupo Poesía Cantada, que tantas reflexiones aportaron y que forman parte de mi investigación de Maestría en Artes de la UNESP.
Palabras clave: Actriz-Poeta-Cantante. Poética Vocal. Cartografías. Voz. Poema-Canción.

Sente-se numa esteira. Acenda um incenso de acácia, rosas, ou o da flor de sua preferência. Caso não use incenso, perfume o ar e perfume-se também. Se olhe no espelho. Faça uma pausa para se alimentar e, de preferência, coma pães pretos.

Ode I

Te batizar de novo
Te nomear num trançado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar
Insana
Fulva
Feixe de flautas
Calha
Candeia
Palma, por que não?
Te recriar nuns arco-íris
Da alma, nuns possíveis
Construir teu nome
E cantar teus nomes perecíveis:
Palha
Corsa
Nula
Praia
Por que não?
(Hilst, 2003, p. 29)

Inicio aqui essa cartografia, envolvida por uma noite fresca, num doce balançar da rede, escrevendo no escuro para que minha bebê não acorde. Busco elevar meu pensamento para o início do projeto *Pequeno Funeral Cantante: Odes mínimas para Hilda Hilst*, do Grupo Poesia Cantada no ano 13.

Numa manhã de sol do meu retorno de saturno[1], fui convidada por Maira Mesquita, parceira de cena que havia atuado comigo em *Macumba Antropófaga* no Teat(r)o Oficina, para participar da parte prática de sua pesquisa de mestrado. O projeto tinha embasamento teórico potente e pretendia focar na busca pelos processos de criação.

> O poema-partitura *Un coup de dés* (Mallarmé) pode ser apontado como um caso exemplar dentre caminhos que surgirão em seguida, na poesia do século XX, propondo uma leitura ligada ao potencial sonoro da palavra e seu desenrolar no tempo. Uma aproximação entre poesia e música, ou um caminho para a emergência de uma musicalidade da fala na escrita. Há uma performance que se põe em jogo na leitura, da qual o próprio sentido do poema passa a depender. Haveria aí um tipo específico de "poéticas vocais", empenhadas no fluxo da palavra falada, buscando tornar palpável e sensível, mesmo na leitura silenciosa de cada leitor, a presença da voz que fala, grita, murmura, gagueja ou balbucia (Malufe; Ferraz, 2013, p. 113).

[1] Período que coincide com os 28 anos de uma pessoa. Momento em que estava passando por crises complexas de existência, de pertencimento, de relacionamentos, eu com 28 anos.

O projeto teve como resultado o rito-batismo *Pequeno Funeral Cantante - Odes Mínimas para Hilda Hilst*, que consistia em uma proposta de ação artística e poética visando a ressignificação e transformação de espaços públicos de São Paulo, bem como o intercâmbio entre música, poesia, teatro, fotografia por meio de estudos e experimentações com a poesia cantada, falada, declamada e encenada. A estrutura do projeto fluía para criação de um poema-partitura, poderiam ser de ações vocais, musicais, a partir dos poemas do livro de Hilst. As apresentações aconteciam em praças, parques e jardins públicos. Iniciamos o primeiro rito, em 2013, no jardim da Biblioteca Mário de Andrade. Buscamos, ao longo da pesquisa, o corpo e a voz da Atriz-Poeta-Cantora e dançarina, conduzindo a poesia de Hilst aos mais diversos ouvidos, transformando em espaço vida, vivo, o inóspito e amorfo de praças praticamente abandonadas.

O trabalho do Grupo Poesia Cantada teve algumas fases e pude atravessá-las juntamente com Maíra Mesquita. Em 2013 e 2014, fizemos um trabalho de leituras das Odes, estudo e interpretação dos poemas e audição musicalizada pelo musicista convidado Henry Burnett. Tínhamos nove poemas-canções e uma apresentação agendada antes mesmo do rito-espetáculo estar finalizado. Lá fomos nós numa corrida com o tempo para criarmos o rito de batismo da morte. A primeira apresentação foi catártica, tivemos poucos ensaios, mas criamos um rito potente, respeitando os espaços, os objetos, os elementos da natureza ali presentes. Estava no interior de São Paulo para estrear Cacilda!!! do Teat(r)o Oficina, havia ensaiado até às 4h30min madrugada e acordei às 7 da manhã para retornar para Sampã e performar o rito do Pequeno Funeral Cantante que aconteceu na Biblioteca Mário de Andrade, numa manhã de sol no dia 7 de dezembro de 2013. Na celebração, eu e Maira Mesquita estávamos nos vocais e interpretávamos a Poeta e sua Morte. Fábio Leão, no cello, e Ricardo Carneiro, no violão, interpretavam os guardiões. Recordo da sensação, do meu coração como uma orquestra muito rápida, de minha respiração ofegante, de minha voz um pouco rouca e eu correndo com um vestido longo claro pelas ruas do centro de São Paulo. O professor brincante ao lado, dando orientação, trazendo flores e o meu fio para que não me perdesse nos caminhos do Mapa-Labir(in)tô. Fizemos duas apresentações no jardim da biblioteca e posso dizer que o trabalho teve uma beleza alaranjada como Hilda fala em suas poesias. Falar, declamar e cantar as odes foi um grande e delicioso desafio, pois fizemos um trabalho minucioso de rastreio nos poemas. Tudo o que fazíamos, como fazíamos, era encontrado nas pistas da própria obra. Foi espetacular fazer essa decupagem, a cada encontro vibrávamos e sentíamos que

encontrávamos partículas de nosso tesouro, muitos outros mapas nasceram e ali foi só o começo.

Recebi o livro *Da Morte Odes Mínimas*, seis Odes musicalizadas, um roteiro e muitas ações para cocriar e realizar. Eu cantaria todas as Odes e declamaria algumas juntamente com Maíra Mesquita, mas, naquela época eu tinha dúvidas sobre o meu trabalho de voz, então sempre justificava com a negação do meu lado cantora. Sentia que o que eu realizava era muito mais ligado a uma fala entoada, um canto falado por uma atriz que se afinava de acordo com o trabalho, mais do que música cantada por um cantor propriamente dito. Embarquei numa jornada de investigação vocal, fazendo vários exercícios com os poemas, com as canções, com tudo que poderia revelar novas maneiras de fazer a poesia atravessar meu aparelho fonador e ser ouvida, sentida e recebida pelo público. Após a primeira apresentação, o trabalho seguiu com outros músicos convidados, Isabel Aurora, uma cantora, poeta, musicista super jovem e muito sensível que havia chegado para tornar o trabalho ainda mais delicado. Formamos o que nomeei de Tríade Gêmea. Três vozes. Três cantos. Três potências femininas trazendo Hilda de volta. Dividíamos os poemas cantados, falados e declamados entre nós três e fazíamos trabalhos vocais em cânone, em uníssono, com aberturas de vozes juntamente com improvisação.

No terceiro ano do grupo, começamos os ensaios com outros caminhos poéticos e outra metodologia, sem perder as pistas encontradas na poesia anteriormente. Ao invés de um músico trazer as composições das Odes finalizadas, arriscamos a cocriar canções a partir das Odes. O trabalho foi mais profundo, a poesia de Hilst realmente fazia parte de meu cotidiano e foi assim, nessa intimidade, que por meio de um sonho, recebi uma melodia. Quando aconteceu, ao acordar peguei o livro e comecei cantarolar várias das Odes, até que encontrei o poema que seria cantado com minha melodia. Que emoção! Ode que nomeamos Sandália de Palha. Repeti inúmeras vezes o poema falado, com um pulso, repeti declamando e, depois, entrando no ritmo e aos poucos fui encaixando a melodia.

ODE X
SANDÁLIA DE PALHA

De sandália de palha
Pães pretos e esteira
Um dia pra recebê-la
De sutis seduções
A palavra de ouro, de cereja
Me calo pra recebê-la
Depois me deito
Entre cordas e estanhos
E sonho pátios guetos
Ínfimos sapatos sobre as ilusões
E então te abraço.
Ombro, cancela
Me fecho pra recebê-la
(Hilst, 2003, p. 38)

Estudávamos, nessa época, na Casa do Mestre Ananias, um lugar delicioso no bairro do Bixiga em Sampã, onde as paredes de madeira já trazem uma sonoridade para o trabalho. Em roda, na casa, repetíamos muitas vezes a leitura dos poemas, com percussão marcando um pulso, depois íamos improvisando maneiras de cantar os cantos que vinham a partir da repetição das Odes faladas, até que virassem poesia cantada. Perguntas começaram a surgir. O que estaria entre o canto e a fala? Qual seria o limite da poesia falada e da poesia cantada? Será que a poesia cantada já habitava a poesia falada? Decidi me matricular na Universidade de São Paulo (USP) como aluna especial de mestrado numa disciplina chamada "Dança das Vozes", ministrada pelo professor Zé Dal Farra (Zebba), que me fez abrir um pouco mais o olhar e a escuta para a pesquisa acadêmica na área da voz e retornar ao trabalho do Grupo Poesia Cantada com um olhar ainda mais investigador. Para finalização da disciplina, escrevi um texto inspirado pelo trabalho do grupo que trazia o seguinte título: *Acontecimento, presença e experiência - Uma breve escritura sobre a presentação*[2] *da Poesia Cantada em Odes Mínimas para Hilda Hilst num Pequeno Funeral Cantante.* Lembrei-me desse texto, pois faz parte do processo cartográfico retornar aos pontos iniciais para continuar a jornada e, assim, trago a escrita anterior para a escrita atual sem pretensões. Falar sobre acontecimento, presença e experiência nesse momento, é certamente mergulhar mais ainda no teatro e na poesia hilstiana, por estarem diretamente ligadas com o aqui e agora da minha poética. Falar sobre o *Pequeno Funeral Cantante - Odes Mínimas para Hilda Hilst*, de nossa Poesia Cantada, é inspirador,

[2] Ao invés de apresentação coloco aqui "presentação" que traz a potência da presença em cena e sobre estar conectado com o momento presente aqui agora e ser presente.

faz parte da memória de quem presenciou, não somente uma presentação, mas também um acontecimento. Ao ler Larrosa, senti que a escrita partindo do ponto de vista da experiência tem muito mais relação com a história de vida do indivíduo. A própria escrita vira experiência em diálogo com a memória. Como ele mesmo coloca: La escritura que me interesa aquí es la escritura de la experiencia y la escritura que es, ella misma, experiencia. Experiencia de lenguaje y también, al mismo tiempo, experiencia de pensamiento (Larrosa, 2OO2).

Escrever partindo desse experienciar, leva-me a descrever como uma espectadora de minha própria experiência, porém com toda a bagagem que esta gerou, com os ecos e ruídos dos frutos da história. A experiência está viva em mim e, pode-se dizer, é sempre como se fosse a primeira vez, pois não se repete. O tempo com sua fina faca traça no corpo as tatuagens da história, expressões, manias, medos, percepções, desejos, papéis sociais, conhecimentos e memória. Cada qual tem uma recepção diferenciada de uma mesma experiência, assim não se pode prever qual será a sensação vivenciada, é um passo no desconhecido labirinto que, na criação artística, pode ser um tesouro.

A experiência, como está no texto *Investigar a experiência educativa*[3], é relação com o mundo, com os outros, com o pensamento, com a linguagem, com o próprio ser. Este ser se transforma com ela e com o que ela gera nele, no outro e no mundo.

Os diálogos travados abrem o caminho para uma nova percepção. Estar presente é o ponto de partida para compreender o que se é vivenciado. Com um roteiro definido, temos um experimento. Ele mostra um caminho-seta aonde se quer chegar, porém, na experienciação, o improviso ganha espaço e possibilita descobertas em relação à poesia do estar presente, conectado numa trança de teias. Abre-se a porta para o desconhecido, o incerto. É a primeira vez.

Presença é muito mais do que estar num lugar. A relação do corpo presente se dá, de fato, quando o ser compreende sua ligação com o meio, com o momento, com o outro, com sua real presença física-psíquica-emocional num estado em que tudo se conecta. É o verdadeiro 360 graus, que atravessa o indivíduo e gira no círculo do mundo em infinitas ondas espirais.

No caso do estudo do projeto Poesia Cantada - Odes Mínimas para Hilda Hilst num "Pequeno Funeral Cantante", tudo está nas linhas da poesia escrita, todas as pistas partem do encontro e da experiência com a poeta e são encontradas nos caminhos que ela trilhou.

[3] CONTRERAS, J. D.; PEREZ L. N. **Investigar la experiência educativa**. Madrid: Morata, 2010.

Figura 1 - Cavalinha. **Figura 2** - Molhada de flor e fonte.
Fonte: crédito das fotos Carolina Freitas.

Estas imagens são do 1º ensaio fotográfico que fizemos no Cemitério da Consolação em 2014 e são transcriações das odes do livro para fotografia.

1 Referência a *ODE IX - Os cascos enfaixados/ Para que eu não ouça/ Teu duro trote. É assim, cavalinha/ Que virás me buscar?/ Ou porque te pensei Severa e silenciosa Virás criança Num estilhaço de louças?/ Amante Por que te desprezei?/ Ou com ares de rei Porque te fiz rainha*? (Hilst, 1998, p. 41).

2 Referência a *ODE XXVI - Durante o dia constrói Seu muro de girassóis. (Sei que pretende disfarce e fantasia. Durante a noite, Fria de águas Molhada de rosas negras Me espia. Que queres, morte, Vestida de flor e fonte*? (Hilst, 1998, p.75).

Tratava-se de uma experimentação da poesia por meio dos elementos da música, da dança, do teatro e da magia natural. *Da morte. Odes mínimas* se direcionou ao lugar de origem da poesia: a ágora pública.

O que estava em jogo na obra era o encontro da Poeta com a Morte, que eram tornadas personagens em corpo de mulher, de animal e divindade. No texto *Entre óleos essências e flores. O rito de batismo em Da Morte. Odes Mínimas*, no trecho de *Sobre as linhas bordadas do corpo-aroma imerso em bacante-borboleta*, diz Maira Mesquita

> A extradordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de realizar, são alguns dos maiores milagres da existência, em que cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Os ritmos dessa dança voluptuosa, deixar que as partes do corpo falem por meio de movimento, requer certo cuidado. Hilda desenha a preparação dos corpos da Poeta e da Morte por meio da *toilette*, ponto comum entre as deidades femininas em diferentes mitos. O tema da *toilette* de uma divindade era lugar-comum na poesia épica grega, e à sua relação com as deidades gregas devem-se somar também as deusas da mitologia africana, como Oxum e Iemanjá, para citar apenas dois exemplos (Mesquita, 2015. p. 117).

Criávamos uma esfera onírica num batismo no qual o público interpretava o encontro, a partir de seus sentidos (visão, audição, olfato e tato), num jogo sensível de esferas poéticas ritualísticas. "A bem dizer, a Poeta cantava odes de amor e sedução para sua própria morte"[4]. Nesse canto, passado, presente e futuro se misturavam num trançado de teias[5] e o público era convidado a decifrar se o que via, ouvia e sentia tratava-se de lembrança acionada pela memória, vivência daquele dia, experiência, ritual ou projeção do último encontro.

A poesia sempre nos dava as pistas a partir dos seus *affordances*[6] e, assim, criávamos uma esfera onírica para a realização do rito que mesmo escrito em roteiros e sendo também como poema-partitura, ensaiados, havia muita liberdade e tinha um caráter de improvisação cênica-ritual.

> O poema é um roteiro de leitura e escuta, portanto, e a liberdade de execução se dará dentro dessas margens, que são por fim os próprios limites e contornos que conformam o texto. E até mesmo a leitura realizada pelo poeta autor será apenas uma das realizações do texto, não existindo uma "execução ideal" do poema (Malufe; Ferraz, 2013, p. 12).

Tínhamos o objetivo de estimular a busca pela poesia, experimentar o diálogo com outras expressões artísticas como a música, a dança, o teatro e a fotografia, realizar um ato poético. Difundir a obra de Hilst e levar ao público das praças, da rua o sensível através de imagens, cantos e falas poéticas do grupo. Para tanto, realizamos leituras com performances e com canções da obra *Da morte. Odes mínimas* de Hilst, realizamos ensaios fotográficos no

[4] Do texto do projeto do Grupo Poesia Cantada enviado para editais em 2016.
[5] Referência de imagem que Hilda Hilst traz em sua primeira Ode, presente no livro *Da Morte Odes Mínimas*.
[6] Teoria de James Gibson sobre as proposições que a obra oferece.

Cemitério da Consolação e na Praça Buenos Aires a partir das poesias, elaboramos uma exposição com fotografias inspiradas nos poemas da obra que estudamos com inserções de textos e depoimentos, elaboramos através das sensações advindas da poesia, óleos, essências de flores que estão presentes como pistas (*affordances*) nas linhas escritas pela autora.

> O ato poético, já não recorrendo à mímeses, torna-se uma presença em si, enquanto corpo que interage com outros, implicando em uma imersão na objetividade das coisas. Tal é a sua proposta da "poesia-ação": um poema que aja diretamente *no* e *com* o mundo, que faça o poema sair da passividade do escrito para entrar no mundo, assumindo os riscos da comunicação, da atuação, da performance (Malufe; Ferraz, 2013, p. 113).

O projeto era composto por várias ações e fases, abaixo vou descrever algumas ações:

Laboratório de criação

Laboratório de criação foi uma nomenclatura utilizada para denominar os encontros internos criativos. Nestes encontros internos do grupo, tínhamos uma programação com estudos dos repertórios cênico e musical, estudos e práticas corporais e vocais. Trabalhos corporais com exercícios de dança para atiçar a consciência corporal e a relação do corpo com a poesia de Hilda. Investigações, experimentações vocais e criações textuais, como também desenho e pintura a partir das imagens literárias propostas por Hilda Hilst. Buscava-se ainda os caminhos para levá-las ao público, para isso eram utilizadas algumas técnicas da dança, do teatro, da música, do canto, da fotografia, da alquimia.

Leituras performatizadas

Nas Leituras Performatizadas, eram realizadas apresentações com até 50 minutos de duração, que aconteciam preferencialmente em espaços alternativos como praças e jardins, teatro em galpão, rua e palco de sarau. Nessa ação o grupo era formado por três Atrizes-Poetas-Cantoras-Dançarinas, um músico, uma fotógrafa, um videomaker e produtores colaboradores.

Exposição

Na exposição, realizávamos leituras comentadas e traduzidas em fotografia. Utilizávamos da alquimia para a criação de perfumes e essências para serem utilizadas em cena pelo elenco e pelo público. Criações para vídeo, composições musicais com laboratório dos sentidos numa exposição com poesia escrita, poesia falada e poesia cantada (ao vivo), poesia visual através dos registros fotográficos, poesia sensorial através das fragrâncias dos perfumes e essências. E ainda, o depoimento dos artistas a respeito do processo de recriação da obra de Hilst. Nosso público-alvo eram os artistas, professores, estudantes de artes, das letras, amantes e poetas.

Havia inúmeras razões para estar nesse projeto e para ele ser realizado. Havia o desejo de explorar o hibridismo entre as artes, buscar o intercâmbio entre a poesia, a música, a dança, o teatro e a fotografia e magia natural, difundir o trabalho poético da escritora brasileira Hilda Hilst, ainda pouco conhecida naquele momento. Queríamos ressaltar o trabalho de uma mulher de grande notoriedade literária, sempre pronta a subverter, re-significar tanto o espaço, quanto a própria leitura de poesia. Ao trazê-la ao seu lugar de origem, a esfera pública, realizar apresentação rito-cênico-musical, dialogando com os espaços públicos, o clima e com o novo de cada dia.

Passamos por um processo de **transcriação** da poesia para o levantamento do material artístico que resultaria no rito. Não somente a transcriação da poesia em canção, imagem e cena, como também em fragrâncias, vestimentas e joias descobertas em suas pistas a partir de sabores, cores, palavras presentes na poesia e "óleos, perfumes, flores, que compõem o cenário desse ritual em que está embutida a ideia de beleza, sedução, erotismo, jovialidade e, por que não, cura" (Mesquita, 2013. p. 119).

> A tradução compreendida como transcriação, neologismo criado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, participa da ampla discussão que envolve tradução e criação já desenvolvida no âmbito da tradução literária (Tragtenberg, 2012, p. 77).

E ainda,

> A transcriação afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca como comentado acerca de um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito somente à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua força estética como obra (Tragtenberg, 2012, p. 79).

Rito-espetáculo 1 - *Pequeno Funeral Cantante - Odes Mínimas para Hilda Hilst*[7]

No dia 7 de dezembro de 2013, às 14h30min, no Jardim Contemplativo da Biblioteca Mário de Andrade, situada próximo ao metrô Anhangabaú, o Grupo Poesia Cantada, com o rito Odes Mínimas para Hilda Hilst num "Pequeno Funeral Cantante", teve seu primeiro rito-batismo. Um estudo inicial trazia o mínimo que se pode dizer da morte, o encontro com a poeta no delicado processo de criação de uma musicalidade para uma poesia que ora é falada, ora é cantada, ora é declamada, ora é dançada e estabelece uma relação com o espaço para uma transformAção.

Na memória, o espaço retorna: No jardim, uma árvore grande, com girassóis ao redor, um céu azul, um dia ensolarado e quente de fim de primavera, no ar o cheiro de acácia toma conta do espaço, as pétalas de rosas com suas cores e delicadeza. No cenário, a pia batismal, o espelho da *toillete*, o último vestido, os barcos, o sal, a esteira, a sandália de palha, a candeia e o incenso, os papéis poemas e as vozes.

A experiência daquele dia trouxe mais clareza para a discussão sobre a relação do acontecimento com o estado de presença. Ela é única, pessoal, cada indivíduo se relaciona de forma diferente, pois ela nos toca de tal maneira que nos transforma. Larrosa diz isso no texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, colocando que "a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida" (Larrosa, 2002. p. 21). Além disso, diz algo que traduz muito tudo que a experiência da Poesia Cantada com o rito-espetáculo me proporcionou, "não é o que se passa, é o que nos passa; não é o que acontece, é o que nos acontece; não é o que toca, é o que nos toca" (Larrosa, 2002. p. 21), como a paixão que nos arrebata, e nos coloca na linha tênue entre dor e gozo, liberdade e clausura, alegria e sofrimento, vida e morte.

O retorno ao dia do acontecimento traz de volta as sensações vividas. O presenciado foi único. Não há como reproduzir as ações da natureza e a relação com o que nós os artistas. propusemos cenicamente, o "gesto é inacabado assim como a obra é inacabada" (Salles, 2004). As folhas das árvores caindo no exato momento em que a música terminava e em que o sol no

[7] Odes mínimas para Hilda Hilst. Registro de momentos desse processo. Disponível em: https://www.facebook.com/p/Odes-m%C3%ADnimas-para-Hilda-Hilst-100066481033267/?_rdr. Acesso em: 06 dezembro. 2024. / https://www.youtube.com/watch?v=qrG6uSKbeGk. Acesso em: 06 de dezembro de 2024

alto, livre de nuvens, projetava sua luz a pino, encontrando a fala da poeta na voz da Atriz-Poeta "*E intensa me retomo sob o sol*" ou "*No meia dia te penso. Íntima te pretendo*". Foi algo que não poderia deixar de acontecer, pois estava ligado com o momento presente, com a temperatura do dia, com o clima do lugar, com a nossa emoção como artista, com o olhar do público.

Essa experiência gerou pessoalmente outra interpretação, mudou completamente a minha percepção do trabalho com a poesia, com a cena, e com a relação da poesia e o trabalho de Atriz-Poeta. Perceber, na própria poesia, os caminhos para a obra, encontrar, no detalhe dos versos, as pistas para a criação, ler e encontrar uma musicalidade para a poesia, deixar a voz en-cantar para permitir que a poesia seja cantada, deixar seu corpo-voz entoar o canto para que ele te en-cante nesse estado de delírio e transe que a obra nos permite alcançar.

Nem todo fato é um acontecimento. No âmbito artístico, pode-se dizer que toda obra pode se propor a ser um acontecimento, mas nem toda apresentação o é.

Rito de criação para a Atriz-Poeta-Cantora entrar em cena

Mergulho nas leituras das Odes. Faço a leitura dos poemas para criação de desenhos. Desenho cenas e seres. Busco a fragrância. Crio o óleo de acácia para a cena. Escolho os incensos. Faço barquinhos de papel. Costuro, crocheio e bordo os barcos do último vestido. Desenho o figurino. Seleciono as rosas. Me conecto com o espelho da *toillete*. Crio a alteridade. Me apaixono novamente. Falo. Canto.

Rito de preparação para a cena

Acordo. Tomo banho. Coloco o óleo de acácia nos pulsos para a cavalinha. Concentro. Rezo. Canto. Invoco. Vou para o espaço. Abro o círculo de sal. Contrarregro os amuletos, objetos rituais: esteira, pães pretos, espelho, girassóis, pétalas, cartas-poemas, vestidos, incenso. Me conecto com o espelho da *toillete*. Crio a alteridade. Penetro o círculo de sal. Frente ao microfone. Aqueço corpo-voz. Canto. Canto. Falo. Canto.

Ensaio

Sempre estruturávamos planos de ensaios, roteiros, seleção das Odes a serem trabalhadas no dia. Segue plano de ensaio e roteiro para algumas de nossas apresentações:

Mapa de ensaio. Poesia cantada. Dia 10 de abril de 2014

Chegada às 11h na sala Crisantempo; Limpeza da sala; Organização dos instrumentos e equipamentos; Alongamento. Aquecimento corporal-vocal; Passagem de som dos microfones, voz, instrumentos; Estudo e passagem de roteiro com os poemas do dia; Ensaio das canções na ordem da apresentação; Ensaio de todos os poemas do rito; Comentários; Organização dos instrumentos e equipamentos. Desaquecimento, Organização da sala. Desejos para o próximo encontro.

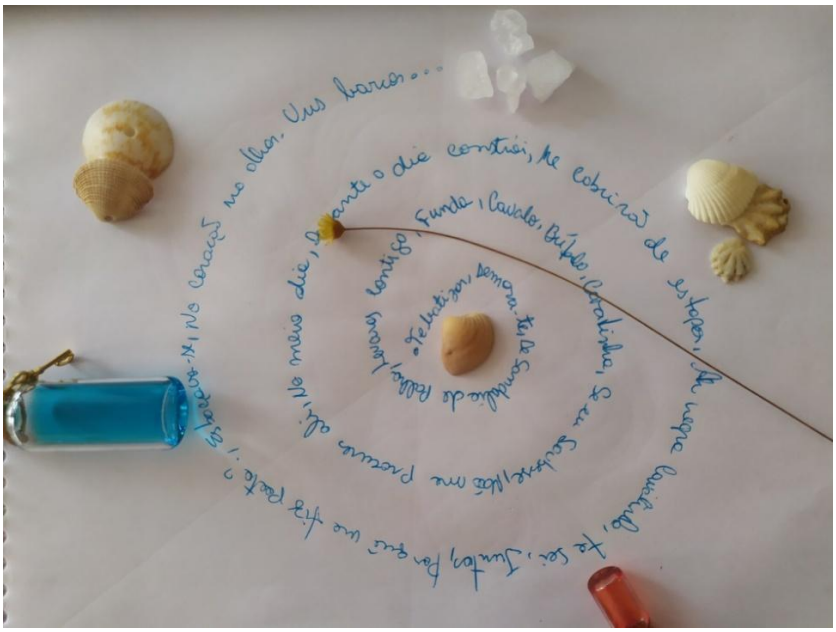


Figura 3 *- Mapa-Rito Espiral de poesia* [8]
Fonte: Elaboração própria.

[8] *Eis aqui uma espiral com os nomes que dei para as Odes de Hilda Hilst que estavam presentes no rito-espetáculo. Os elementos eram composição da cena. Abríamos um círculo de sal grosso para pedirmos licença ao espaço, defumávamos e organizávamos o cenário em silêncio a princípio. Sentíamos como era a vibração do lugar para falarmos com ele. Em 2015, quando fizemos parte do edital Redes e Ruas com Transmissampa Poética Ocupação Pinheiros, realizamos o rito-espetáculo e uma exposição fotográfica a partir das Odes. Neste período sempre íamos de roupa branca para as praças e somente lá nos vestíamos com o figurino. Cada uma da Tríade Gêmea, como nos chamo, vestia um vestido com barcos bordados por mim, numa cor presente nas odes de Hilda. Era sempre um ritual.*

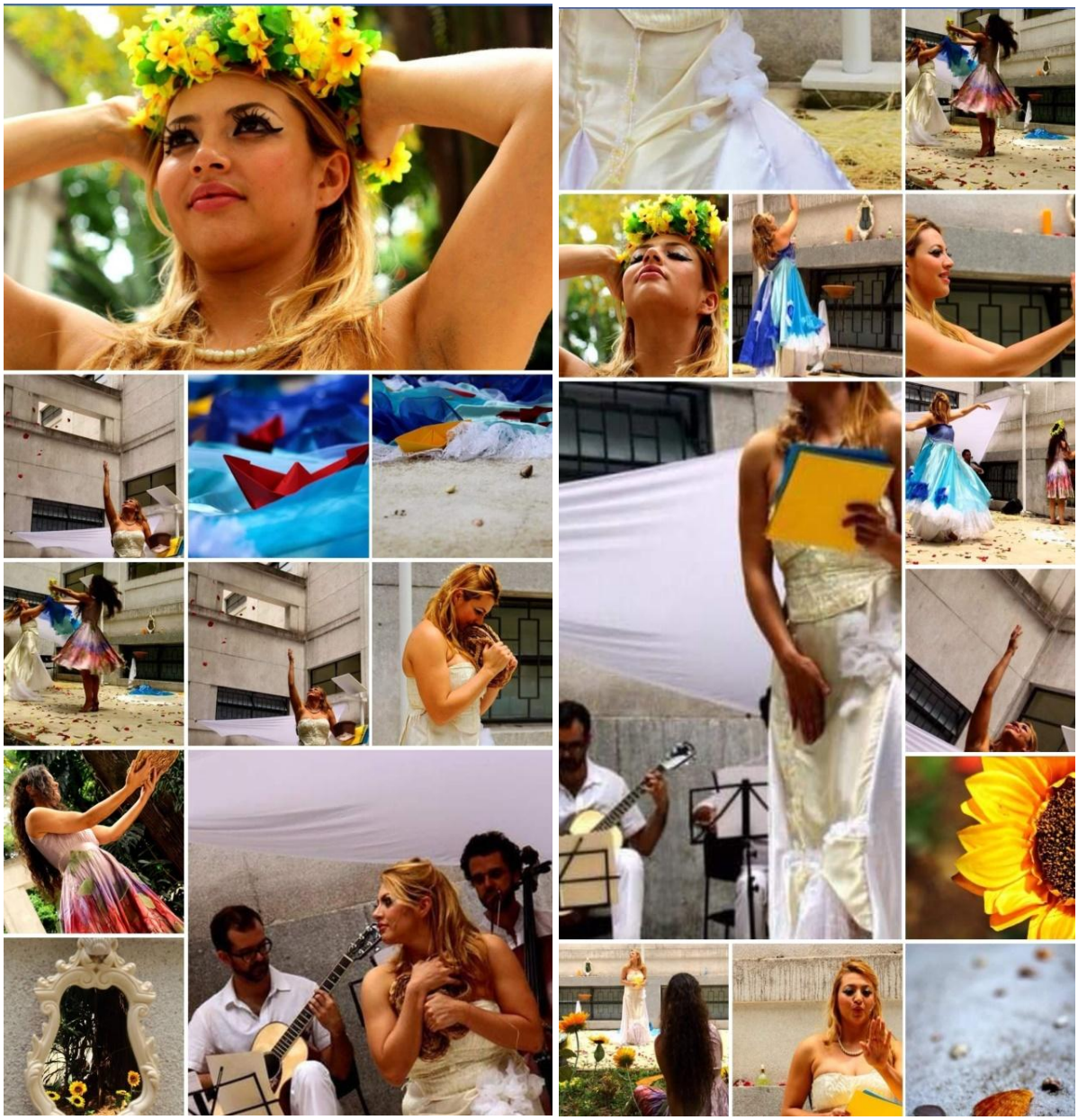


Figura 4 e 5 - Mapeamento fotografico do primeiro rito Pequeno Funeral cantante: Odes mínimas para Hilda Hilst, na Biblioteca Mário de Andrade em 2013. O rito-espetáculo aconteceu nos dias 7 e 14 de dezembro de 2013 no Jardim Contemplativo da Biblioteca Mário de Andrade às 14 h. Ficha técnica: Danielle Rosa (voz cantada) , Maira Mesquita (voz falada), Fábio Leão (cello e cajón), Ricardo Carneiro (violão). Figurino - Juli Ana Nunes. Designer gráfico - Thiago Padovan.
Fonte - créditos das fotografias Carolina Freitas.

ODE XXXIX

Uns barcos bordados
No último vestido
Para que venham comigo
As confissões, o riso
Quietude e paixão
De meus amigos

Porque guardei palavras
Numa grande arca e as levarei comigo

Peço uns barcos bordados
No último vestido
E vagas
Finas, desenhadas
Manso friso

Como as crianças desenham
Em azul as águas

Uns barcos
Para minha volta à Terra:
Este duro exercício
Para o meu espírito.
(Hilst, 2003, p. 67)

Figura 6 - Barcos no último vestido
Fonte - créditos da fotografia: Carolina Freitas

Figura 7 - Barcos no último vestido com sal n´água e conchas
Fonte - créditos da fotografia: Carolina Freitas

Rito de imersão na obra *Da morte - Odes mínimas para Hilda Hilst* num pequeno funeral cantante

Em julho de 2018, viajamos para Paraty, Rio de Janeiro, para participar da Feira Literária de Paraty (FLIP) e realizar ritos de imersões com a poesia de Hilda Hilst pelas praças, na praia e no chalé onde estávamos hospedados. Foi um processo de imersão totalmente voltado para esse encontro da poesia falada e cantada em cenários poéticos diversos. O desejo era mergulhar ainda mais e descobrir novas vocalidades poéticas (Lopes, 2007) a partir das leituras para os poemas já musicados. Acordávamos já conectados com o roteiro do dia, em estado de poesia e meditativo e, assim, seguíamos. Vestíamos os figurinos, íamos pra rua, escolhíamos um lugar com alguma ligação ao poema escolhido e começávamos o processo de leitura, fala e canto. Percebemos que a poesia abria muitas possibilidades e, a partir disso, retornávamos às canções já criadas para descobrir novas interpretações. Depois de muitas leituras e experimentos realizados, novas vocalidades nasciam, abrimos o campo de percepção e conexão com a obra e de forma sutil, novos *affordances* e pistas são descobertos. Percebo que, entre fala e canto, canto e fala, há algo muito sutil e peculiar de cada ser. A partir de estímulos que eu mesma provocava na imersão, quando acordava tinha como proposta ouvir e observar o que o silêncio me trazia. Comecei a ouvir os sons do mundo exterior: a

natureza, a cidade, as pessoas e a partir de minha percepção desses sons, entoar a partir deles, depois parti para uma escuta ainda mais sensível: a escuta de meu próprio corpo. Ouvir os sons de meu próprio corpo e, mesmo que não conseguisse ouvi-los de fato, tinha a percepção a partir da sensação física. Uma escuta íntima e conectada também com uma necessidade de autocuidado, com intimidade que é "fruto da experiência consigo mesmo que leva à consciência de si com cumplicidade sobre si mesmo. Este si é feito de intimidades físicas" (Vargens, 2013). Eu precisava de afeto. Então, em profundo estado de intimidade, tocava várias partes de meu corpo, dando afeto, reconectando-me. Eu precisava me deixar ser afetada pela imersão, então realizei esta prática por alguns dias e percebi que precisaria de muita investigação ainda para encontrar os tesouros. Comecei a entoar esses sons de meu corpo e, a partir disso, encontrar movimentos que dialogassem com os sons. Durante esse processo, percebia que já cantava uma melodia muito íntima, uma melodia que descobria em meu próprio corpo, era fluida como água de rio e eu ouvia os rios internos de meu próprio corpo por meio da minha corrente sanguínea, de meu suco gástrico, de minha saliva na boca, de meus fluidos internos. Fui descobrindo novos rios internos e novos caminhos para dizer ou cantar um poema-texto. Fui compreendendo uma música da fala que foi sendo criada dia a dia com dinâmicas de velocidades, ritmos, entonações, respirações, oscilações, hesitações, exaltações, murmúrios, sussurros, gritos e gargalhadas, pausas e retomadas. Registramos em foto e vídeo alguns experimentos[9].

Referências

BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

CONTRERAS, J. D.; PEREZ L. N. **Investigar la experiência educativa**. Madrid: Morata, 2010.

COURA, Letícia. Barbosa. **A(s) música(s) no Teatro Oficina**. Dossiê Temático -Artigos - Revista Voz e Cena -Brasília, v. 3, n. 02, jul-dez. 2022, p. 27-52. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/. Acesso em: 05 maio 2023.

[9] Odes mínimas para Hilda Hilst. Registro de momentos desse processo. Disponível em: https://www.facebook.com/p/Odes-m%C3%ADnimas-para-Hilda-Hilst-100066481033267/?_rdr. Acesso em: 14 jun. 2024.

GIBSON, James. Jerome. **The Ecological Approach to visual perception**. New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates, Inc., 1986.

GIBSON, James. Jerome. **The ecological approach to visual perception**. New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates, Inc, 1986.

LARROSA BONDIA, Jorge. **Notas sobre experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação. v. 28, n. 19. São Paulo, p. 20, jan.-abr., 2002.

LOPES, Sara. Do canto popular e da fala poética. **Sala preta**. n. 7, 2007.

MESQUITA. Maira. **Entre óleos, essências e flores.** Revista da Biblioteca Mário de Andrade 69: Obscena, 2015.

SALLES, Cecília. Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação**. 2ª. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

TRAGTENBERG. Lucila Romano. **Processos de criação da interpretação vocal em rede**. 2012. 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

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.

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

POESIA

HILST. Hilda. **Da Morte. Odes Mínimas.** São Paulo: Globo, 2003.

Carta-Poema 20 - Diário de poesia na ilha do sonho disponível para audição em: https://www.youtube.com/watch?v=N47KnxrBs5U&list=PLnbWUKI5hQ_Yf4iNBUsRU_6ih5fn5-H0w&index=20&pp=iAQB. Acesso em: 15 jun. 2024.

Carta para leitura disponível em: https://mapa-labirinto.blogspot.com/2024/06/carta-poema-2o-diario-de-poesia-na-ilha.html. Acesso em: 14 jun. 2024.

ROSA. Danielle. *Feminino Infinito.* Feminino Infinito. São Paulo. 2022, p. 97. Carta-Poema em prosa poética 22 Diário de poesia na ilha do sonho disponível para audição em: https://www.youtube.com/watch?v=Kk06P9NzA_U&list=PLnbWUKI5hQ_Yf4iNBUsRU_6ih5fn5-H0w&index=21&pp=iAQB. Acesso em: 15 jun. 2024.

Carta para leitura disponível em: https://mapa-labirinto.blogspot.com/2024/06/carta-poema-21-em-prosa-poetica-diario.html. Acesso em: 14 jun. 2024.

Artigo recebido em 13/11/2024 e aprovado em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56115

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

---

[i] Daniele Cristina Oliveira (Danielle Rosa) - Atriz-Poeta-Cantora, Pesquisadora e Professora de Teatro graduada pela Universidade Federal da Bahia nos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas, Pós-Graduada em Canção Popular pela Faculdade Santa Marcelina (SP) e Mestra em Artes pela Unesp. Iniciou seus estudos em teatro no ano 2000 em Vitória da Conquista. Em 2003, em Salvador-BA iniciou na graduação e juntamente com outros artistas fundou o grupo de Teatro Finos Trapos atuando em seus cinco espetáculos de repertório. Ainda em Salvador atuou no grupo de Teatro Os 50tões (atual Toca de Teatro), foi aluna especial do Departamento de Pós-Graduação de Música da UFBA. Em março de 2010 em São Paulo, ingressou como aluna especial do Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP - Universidade de São Paulo. Em 2011 e 2012 fez parte do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi dirigido pela Profa. Dra. Maria Thaís e Profa. Dra. Beth Lopes e também atuou no projeto da Universidade Antropófaga. É integrante da Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona desde 2011, onde vem trabalhando em diversos espetáculos de Teatro Musical Brasyleiro. Entre eles, as remontagens das peças O Rei da Vela e Roda Viva, ambas dirigidas por Zé Celso em sucessivas temporadas de sucesso na capital paulista, foi integrante do Pequeno Funeral Cantante: Odes Mínimas para Hilda Hilst e é autora do livro Labirintos da Cena. Ministra oficinas e workshops de estudo da Poesia Cantada/Falada e Automaquiagem é Maquiadora formada pelo curso de Maquiagem da Fundação das Artes em São Caetano-SP e produz conteúdo para redes. . daniele.c.oliveira@unesp.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4956756542476954
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1882-5548

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

Voz Infantilizada na Palhaçaria

Guilherme Bruno de Lima [i]
Universidade do Distrito Federal - UnDF, Brasília/DF, Brasil
César Lignelli [ii]
Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - Voz Infantilizada na Palhaçaria
O artigo discute sobre a voz em performance palhacesca quanto às suas características de emissão e qualidade do som vocal vinculadas a alguns aspectos sociais, históricos, culturais, estéticos e individuais (psicológicos) da noção de infantilizado e de voz infantilizada. Busca-se compreender a correlação entre os termos: voz, infantil, infantilizado, infância, criança e palhaço, com foco na análise conceitual e etimológica destes, para caracterizar possíveis conjecturas da 'voz infantilizada na palhaçaria'. A metodologia se baseia em revisão bibliográfica com referências da Fonoaudiologia sobre a voz infantilizada, das Artes Cênicas sobre a palhaçaria e da Psicologia sobre os processos de infantilização. O estudo do tipo de voz infantilizada, delimitado na arte de palhaço, apontou como resultado da pesquisa, a escassez de referencial bibliográfico e de discussão específica sobre o tema, assim como, relações entre o entendimento da voz infantilizada como não correspondente à idade do falante e opções estéticas de sua utilização na palhaçaria.
Palavras-chave: Voz Infantilizada. Circo. Palhaço. Artes Cênicas. Infantilização.

Abstract - Infantilized Voice in the Clown
The article discusses the voice in performance as its characteristics of emission and quality of vocal sound linked to some social, historical, cultural, aesthetic and individual (psychological) aspects of the notion of infantilized and infantilized voice. We seek to understand the correlation between the terms: voice, infant, infantilized, childhood, child and clown, focusing on the conceptual and etymological analysis of these, to characterize possible conjectures of 'infantilized voice in clowning'. The methodology is based on a bibliographical review with references from Speech-Language Therapy about the infantilized voice, from Performing Arts about clowning and from Psychology about the processes of infantilization. The study of the type of infantilized voice, delimited in the art of clown, pointed out as a result of the research, the scarcity of bibliographic reference and specific discussion on the subject, as well as, relations between the understanding of the infantilized voice as not corresponding to the age of the speaker and aesthetic options for its use in clowning.
Keywords: Infantilized Voice. Circus. Clown. Performing Arts. Infantilization.

Resumen - La Voz Infantilizada en el Arte del Payaso
El artículo discute sobre la voz en performance de expresión oral en cuanto a sus características de emisión y calidad del sonido vocal vinculadas a algunos aspectos sociales, históricos, culturales, estéticos e individuales (psicológicos) de la noción de infantilizado y de voz infantilizada. Se busca comprender la correlación entre los términos: voz, infantil, infantilizado, infancia, niño y payaso, con un enfoque en el análisis conceptual y etimológico de estos, para caracterizar posibles conjeturas de la 'voz infantilizada en la payasería'. La metodología se basa en una revisión bibliográfica con referencias de la Fonoaudiología sobre la voz infantilizada, de las Artes Escénicas sobre la payasería y de la Psicología sobre los procesos de infantilización. El estudio del tipo de voz infantilizada, delimitado en el arte del payaso, señaló como resultado de la investigación, la escasez de referencias bibliográficas y de discusión específica sobre el tema, así como, relaciones entre la comprensión de la voz infantilizada como no correspondiente a la edad del hablante y opciones estéticas de su uso en la payasería.
Palabras clave: Voz Infantilizada. Circo. Payaso. Artes Escénicas. Infantilización.

Introdução

Voz de 'taquara rachada'[1], 'voz nasalada', 'voz falsa', 'voz estereotipada', 'voz infantilizada', 'voz infantil', 'voz de criança', 'voz aguda', 'voz metálica', 'voz enjoada', 'voz de palhaço', dentre outros possíveis termos e expressões, de alguma maneira, aproximam-se da ideia de voz infantilizada no território da palhaçaria, tanto no campo da formação, cuja perspectiva aqui delineada é a formação fora da lona circense, envolvendo oficinas de iniciação e/ou cursos livres de palhaço; como no campo dos processos de criação artística de números e espetáculos palhacescos. É preciso considerar, também, o imaginário popular sobre o palhaço e sobre a própria compreensão do que seja voz infantilizada. Nesse sentido, trata-se de pensar sobre a imagem e a conceituação do palhaço e da palhaça, assim como da voz infantilizada, construída *a priori*, em meio social e cultural.

Ademais, interessa perceber o corpo do palhaço e da palhaça e(m) seus processos de subjetivação. O corpo no sentido de sua existência, como sujeito no mundo. O corpo físico, com seus impulsos, movimentos e formas. O corpo cômico que cai, levanta e ri (não necessariamente nessa ordem). Então, como a voz infantilizada se dá na corporeidade cômica palhacesca, as relações entre o universo infantil e o palhaço; e as convenções sociais sobre essa arte e esse artista, são algumas perspectivas aventadas na discussão proposta. Dessa maneira, a corporeidade cômica palhacesca não está apartada das convenções sociais da infância e dos processos de infantilização do próprio palhaço, com reflexos no corpo e na voz do sujeito, de modo que a relação entre essas convenções, a corporeidade cômica do palhaço e da palhaça, e seus processos de subjetivação, constituem, portanto, o cerne por intermédio do qual este estudo tomou forma.

Inicialmente, discute-se sobre o tipo de voz infantilizada. Em seguida, sobre as palavras infantil e infantilizado para então se pensar sobre os processos de infantilização da infância, assim como do corpo e da voz do sujeito que atua/*performa* como palhaço. Por fim, intenta-se discutir sobre a criança e o palhaço na construção do 'estado de infância'. O estudo do termo voz infantilizada na palhaçaria busca compreender, neste foco: (1) os processos de infantilização/infantilismo no palhaço e suas relações com o corpo cômico e a voz em cena, (2) as convenções e os padrões sociais que estruturam a noção de voz infantilizada no palhaço (e no público), assim como, (3) reflexões sobre a tendência de infantilização vocal no palhaço.

[1] Essa expressão no meio artístico de palhaços e palhaças não é incomum e embora seja uma expressão bastante informal, refere-se geralmente a uma voz infantilizada e/ou nasalada.

1. Tipo de voz: infantilizada

Para situar a questão da voz infantilizada, recorreu-se à busca do termo 'voz infantilizada' em algumas bases de dados,[2] assim como, do termo 'infantilizado'. Em seguida, buscou-se problematizar a relação do conceito voz infantilizada na palhaçaria por intermédio de questões tecidas juntamente com o artigo científico *Termos utilizados na clínica fonoaudiológica da voz: a questão dos paradigmas* escrito por fonoaudiólogas brasileiras (Leite et al., 2008), no qual as pesquisadoras desenvolveram reflexões sobre aspectos relacionados à clínica fonoaudiológica da voz, com foco em termos e conceitos, para pensar sobre o tipo de voz, colocando em perspectiva a questão dos paradigmas.

Na referida pesquisa foram encontrados alguns termos e conceitos com convergência parcial sobre o tipo de voz, em classificações tais como: "[...] fluida, gutural, comprimida, tensa-estrangulada, polifônica, monótona, trêmula, branca ou destimbrada, crepitante, **infantilizada**, feminilizada, virilizada, presbifônica, hipernasal, hiponasal, nasalidade mista [...]", dentre outras (Leite et al., 2008, p. 130, grifo nosso).

Na discussão dos critérios que melhor caracterizam os tipos de vozes na prática da clínica fonoaudiológica, a agradabilidade é um critério mencionado, traduzindo-se em agradável ou desagradável, "[...] as impressões daquilo que é escutado, o que pode resultar em difícil aceitação, [...] por se tratar de terminologia inespecífica, de superficialidade implícita", segundo as autoras (Leite et al., p. 132).

O critério de agradabilidade é bastante afeito ao público, aqui enfocado na questão do tipo de voz infantilizada na palhaçaria. É o público quem presencia a performance e a voz do palhaço e ele mesmo quem se agrada ou não daquilo que vê, ouve e sente. Mais que isso, o público participa do espetáculo. Por outro lado, salienta-se que essa voz do palhaço pode não parecer agradável em si no senso comum, mas objetiva auxiliar no estabelecimento de relações com o público dentro de contextos e códigos específicos do espetáculo e da cena. Nesse sentido, visa agradar.

Ainda que considerado de terminologia inespecífica e superficial pelas autoras, em relação à prática clínica fonoaudiológica, ressalta-se que na prática da palhaçaria, este é um critério subjetivo que não pode ser desconsiderado. A agradabilidade é um critério que se

[2] Portal de teses e dissertações Capes, *Scielo*, *Doaj*, Google acadêmico.

vincula à escuta e percepção do público, assim como à própria cena de palhaço, e muitos palhaços, sobretudo do meio circense, falam em agradar ao público. Aliás, é uma máxima do circo: 'o palhaço tem que agradar ao público', 'o palhaço tem que ser bom'.

Ao mesmo tempo, o critério da agradabilidade torna-se complexo, pois não há como homogeneizá-lo para todos os espectadores, afinal, é como se cada espectador tivesse seu próprio paradigma para experienciar e qualificar o espetáculo palhacesco. Como então classificar a voz infantilizada na palhaçaria? Quais os critérios ou aspectos para caracterizá-la? É necessário tal classificação numa arte tão avessa às ordens e aos ordenamentos 'categorizantes' e 'hierarquizantes' do mundo?

Na clínica fonoaudiológica, o interesse nas classificações quanto ao tipo de voz, segundo Leite (et al., 2008), centra-se nas demandas que envolvem a saúde, a linguagem, a comunicação e algum eventual distúrbio ou patologia vocal em perspectiva terapêutica. Alguns autores analisados pelas fonoaudiólogas tratam especificamente da percepção auditiva da voz na anatomia e em dados de exames médicos ao relacionarem a causalidade entre o tipo de voz e as alterações na laringe, como por exemplo: voz rouca relaciona-se a nódulos, edemas e pólipos; voz áspera à rigidez de mucosa das pregas vocais (Leite et al., 2008), entre outros.

Na arte da palhaçaria não há propriamente um interesse em classificar vozes por critérios determinados ou classificar tipos de vozes de palhaços e palhaças, sobretudo ao se considerar as publicações sobre palhaço, de diversos pesquisadores no Brasil[3], e a própria prática artística, no entanto, ressalta-se que o tipo de voz infantilizada está vinculado às demandas da cena cômica do palhaço e da palhaça, envolvendo os aspectos estéticos e cômicos em seu corpo, por intermédio de suas palhaçadas, repertório de ações/repertório cômico, *gags*[4], jogo e improviso, em sua performance cênica.

[3] Bolognesi (2003), Alice Viveiros de Castro (2005), Lili Castro (2019), Burnier (2009), Wuo (2016), dentre outras. Tais publicações não tratam especificamente sobre a voz do palhaço, tampouco sobre aspectos relativos à voz infantilizada.

[4] Segundo a pesquisadora Alda Souza, a partir do livro de Paul Bouissac, *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter* (2015), uma *gag* é uma "[...] ação, gesto ou expressão criado pelo artista que é lido ou interpretado pelo seu público de forma cômica. Usamos o termo jargão ou bordão mais quando se trata de expressão oral que leva a comicidade e o termo gag para criações da expressão corporal" (Souza, 2021, p. 41). Burnier também se refere à *gag* como uma "pequena sequência cômica" (2009, p. 219).

Essa compreensão também se vincula aos processos de infantilização e docilização[5] do palhaço, incluindo sua máscara, o nariz, tanto no sentido físico/material quanto arquetípico/simbólico.

Assinala-se que a voz infantilizada na palhaçaria é comumente observada e comentada neste meio artístico. A voz infantilizada refere-se à voz com características infantis, em sentido imaturo e/ou estereotipado. Refere-se, também, à percepção do próprio palhaço e da palhaça, assim como do público, às convenções sociais em torno dos processos de infantilização e da infância. A agradabilidade influencia diretamente na leitura do público acerca da questão da voz infantilizada, assim como, as noções de infantil e infantilizado.

2. Infantil, infantilizado

A palavra infantilizado vem do verbo infantilizar. "De caráter infantil a alguma coisa ou a si próprio; fazer, agir ou se comportar como criança, com traços infantis, imaturos" (Dicio, online). Particípio passado do verbo infantilizar, a palavra infantilizado, sob esse ponto de vista, pode relacionar-se a uma compreensão adultocêntrica do que é visto, percebido e considerado como infantil, imaturo ou ainda interpretado como comportamento de criança.

Sobre essa compreensão adultocêntrica, pontua-se, como observa Lay-Lisboa; Montanes Serrano (2018), que a relação idade adulta-infância prefigura-se assimétrica e é entendida assim pelo mundo adulto, de modo que a *mirada* do adulto (a maneira como ele observa e se relaciona com a infância e com a criança) se dá em assimetria.

Segundo os autores, o conhecimento sobre a infância tem sido estabelecido desde um ponto de vista individual e com problemáticas privadas, mediante figuras adultas que reproduzem ideias de infantilização da infância. Nas palavras dos autores:

[5] Segundo Bolognesi (2003, p. 200): "No que diz respeito aos Palhaços, o risco maior é o do esvaziamento do potencial grotesco. Sob a óptica de uma revivescência simbolista do Clown (para não dizer romântica), pode ocorrer o predomínio de uma visão etérea e inatingível, que realça apenas a docilidade do Palhaço [...]. Com isso tem-se um esvaziamento da dimensão política do Palhaço em nome de um ideal poético metafísico". Importa ressaltar essa questão pelo fato da docilização contribuir para a voz infantilizada. Rodrigues (2012), também aponta a diluição ou mesmo inexistência da força transgressora do palhaço, a docilização e a domesticação do riso na contemporaneidade.

> A relação adulto-criança é pré-figurada assimétrica, e é entendida assim pelo mundo adulto. Sob esta perspectiva, a infância tem sido estudada sobre sua assistência, proteção e formação, principalmente de um ponto de vista individual [...], e como problemáticas propriamente privadas. Foram outros e outras que informaram e deram conta sobre a infância, é o caso das instituições, sejam escolares ou familiares, ou, através de figuras adultas, que referem o conhecimento sobre a infância: pais e mães, professores, pediatras, psicólogos, entre outros, o que reproduz ideias de infantilização da infância, como sujeitos do futuro, pessoas incompletas, como a presença da ausência [...] (Lay-Lisboa; Montanes Serrano, 2018, p. 2, tradução nossa)[6].

A partir dessa assimetria observada, a percepção sobre a voz infantilizada na palhaçaria é atravessada por questões sociais/culturais e individuais (psicológicas) daquilo que é compreendido como infantilizado, abrangendo a noção de infantilização da infância, apontada pelos autores, assim como, infantilização da palhaçaria ou do palhaço ou ainda infantilização do corpo e da voz do sujeito que atua, e consequentemente, da voz de "seu palhaço", "sua palhaça", em *performance*. Enfatiza-se que a compreensão adultocêntrica pode orientar consideravelmente a maneira como o indivíduo adulto percebe a voz infantilizada numa cena/situação cômica (ou não) de palhaço.

Com relação à palavra infantil, do ponto de vista etimológico, a palavra vem do latim *infantilis* e é relativa às crianças pequenas, em que *in*, significa negativo e *fari*, falar, isto é, criança que não fala (Origem da palavra, online). Nesse mesmo sentido, a palavra infância, que também vem do latim *infantia*, pode ser traduzida em língua portuguesa por incapacidade de falar, mudez. Essas compreensões estão bastante arraigadas no próprio desenvolvimento da infância enquanto conceito, que na transição da idade média para a modernidade passou por inúmeras transformações históricas que se deram no seio da família, da sociedade e da revolução industrial.[7]

Infantil como algo que é próprio ou que se relaciona à infância, porém muitas são as infâncias e os modos de vivê-la, logo, a noção de infantil também está impregnada daquilo que

[6] *La relación adultez-niñez se prefigura asimétrica, y es entendida así por el mundo adulto. Desde esta perspectiva, la niñez ha sido estudiada sobre su asistencia, protección y formación, principalmente desde un punto de vista individual [...], y como problemáticas propiamente privadas. Han sido otros y otras quienes han informado y dado cuenta sobre la niñez, es el caso de las instituciones, sean escolares o familiares, o bien, mediante figuras adultas, quienes refieren el conocimiento sobre la infancia: padres y madres, docentes, pediatras, psicólogos, entre otros, lo que reproduce ideas de infantilización de la infancia, como sujetos del futuro, personas incompleas, como la presencia de la ausencia [...]* (Lay-Lisboa; Montanes Serrano, 2018, p. 2).

[7] O autor Philippe Ariès (1986), ao escrever *História social da infância e da família*, mostra como essas transformações influenciaram outros modos de compreender a infância, alterando as percepções dos adultos com relação aos pequenos. No período medieval, por exemplo, a infância não era reconhecida e Ariès foi um dos primeiros a trazer a infância como objeto de estudo, no campo da História, ao pensá-la na França medieval.

o sujeito compreende e vive ou viveu como infância, evidentemente. Ainda segundo o Dicio (online), infantil como algo: "[...] que tem o caráter de criança: graça infantil".

A palavra criança, por sua vez, também vem do latim, *creantia*, *criantia*, e está relacionada a *creare*, ser humano no período da infância. Curiosamente, *creare*, possui o mesmo radical das palavras criação e criatividade, algo inerente à criança. Assim, infantil, infantilizado e criança, são palavras muito próximas, quase sinônimas em certos aspectos. Com efeito, a correlação dessas palavras e seus significados e sentidos, apontam indícios para possíveis reflexões quanto à questão da voz infantilizada na palhaçaria.

Salienta-se que os termos infantil e voz ao se relacionarem, não possuem a mesma definição que voz infantilizada. Pode-se dizer que voz infantil é a voz da criança de fato, que possui condições fonatórias diferentes das do adulto. Voz infantil corresponde à voz de crianças de 4 a 12 anos (em média) e que ao longo da infância sofrerá mudanças provocadas pelo desenvolvimento natural, tais como crescimento corporal, aumento da massa e comprimento das pregas vocais, alterações hormonais, entre outros, processos que também afetarão as estruturas laríngeas (Spazzapan et al., 2019).

Segundo Braga; Oliveira; Sampaio (2009), a média da frequência fundamental da criança é em torno de 249,71 Hz, e esta diminui significantemente à medida em que aumenta a idade, a partir de um estudo realizado com 100 crianças, 50 meninas e 50 meninos, de seis a oito anos, nascidos e residentes em Belo Horizonte (Brasil). Segundo Behlau; Ziemer (1988, p. 78): "as frequências fundamentais das vozes masculinas podem variar de 80 a 150 Hz, as femininas de 150 a 250 Hz, e as infantis encontram-se acima de 250 Hz". Ambos os estudos supracitados registram, portanto, uma faixa de 250 Hz para a voz infantil, o que implica em vozes mais agudas.

Importa ressaltar que, segundo Behlau; Ziemer (1988), a sensação psicofísica relacionada a como julgamos um som, considerando-o mais grave ou mais agudo, depende basicamente da frequência fundamental deste som, o que recebe o nome de *pitch* e tem relação direta com a intenção do discurso (Behlau; Ziemer, 1988, p. 78). Por outro lado, *loudness* é a sensação psicoacústica da intensidade, isto é, do som como forte ou fraco. Esses conceitos influenciam diretamente a performance do palhaço e da palhaça que fazem uso da voz, principalmente da palavra falada, assim como do público; e estão diretamente relacionados ao ouvido e à escuta, mas também ao cérebro. Sobre este aspecto, Lignelli (2014, p. 116) diz que:

"Surpreendentemente, a intensidade, assim como os demais parâmetros do som, é um fenômeno inteiramente psicológico e só existe dessa forma porque podemos apreendê-lo".

Dessa maneira, voltando à discussão, a voz infantil pode confundir-se com a voz infantilizada e até mesmo ser considerada como sinônimo, mas quando se fala em voz infantilizada implica dizer que ela é ressoada/falada sob a condição do adjetivo infantilizado, o que abre diversas perspectivas sobre suas possibilidades de criação e produção de sentido, envolvendo aspectos materiais (timbre, frequência, intensidade, entre outros)[8] e imateriais (subjetivos). Ressalta-se a relação entre voz infantilizada e o tom agudo, que segundo Leite (et al., 2008), pode não corresponder à idade do falante ou à sua maturidade psicoemocional.

A voz infantilizada pode estar associada a essa não correspondência entre sujeito falante e sua maturidade, o que envolve questões de ordem psicológica, como se verá mais adiante. É uma voz infantilizada porque o sujeito a infantiliza. O corpo é, em alguma medida, infantilizado e a voz, como não poderia deixar de ser, é eco, consequência deste corpo infantilizado. A não correspondência entre sujeito falante e maturidade pode gerar estranhamento, uma vez que se espera de um sujeito adulto, enquanto convenção social, maturidade psicoemocional. Na cena de palhaço, tal tensionamento é atravessado por inúmeras questões, desde o imaginário sobre o palhaço, como apontado na introdução, até as questões que envolvem dramaturgia, recepção, encenação, comicidade, composição, entre outros elementos; e evidentemente, o corpo.

Convém observar que a criança quando infantiliza sua voz ou mesmo quando emite sua própria voz infantil, geralmente, não gera surpresa, espanto ou incômodo, porque de algum modo, sua voz condiz com seu corpo e com a sua imagem; condiz, nessa perspectiva, com o que 'se espera' dela não somente em relação às suas características vocais, como também sociais e psicológicas.

Por outro lado, quando um indivíduo adulto infantiliza sua voz, a reação de quem ouve e vê pode ser de surpresa, espanto ou ainda estranhamento, na medida em que, essa voz não condiz com o seu corpo e a sua imagem, de adulto, ao menos num primeiro momento. Ressalta-se que tal estranhamento no cotidiano pode gerar essa surpresa ou espanto, mas, muitas vezes, pode passar despercebido também ou não ter relevância. Todavia, numa

[8] Segundo Lignelli (2014, p. 90): "[...] os parâmetros do som correspondem a características presentes em todos os sons". O timbre, a frequência, a intensidade, entre outros, constituem-se como parâmetros. Especificamente, o timbre, é um importante recurso identificador da fonte sonora em performance, auxiliando na individualidade dos instrumentos musicais, da voz e dos demais sons audíveis pela espécie humana" (2014, p. 153).

situação em que o palhaço e a palhaça infantiliza sua voz, considera-se que o distanciamento do público pode ocorrer, na medida em que esse tipo de voz tem a tendência de constituir uma 'voz falsa', apenas uma 'máscara' superficial sem conexão com a respiração e o corpo.

Pontua-se, no entanto, que a voz infantilizada pode ser desenvolvida de forma consciente com o domínio dos parâmetros do som relacionados a objetivos definidos, seja para provocar o riso, a ternura, a comoção, a vaia, aplausos ou até mesmo, para criar outra versão do palhaço ou da palhaça, dentre diversas possibilidades. Geralmente, a voz infantilizada está limitada ao tratamento infantil dado ao palhaço convencionado socialmente, e aos processos de infantilização da infância e de outros grupos etários.

3. Por que se infantiliza a voz? Ou a voz e os processos de infantilização

Com foco na discussão apresentada, o termo infantilizado pode ser uma característica, condição adjetiva/subjetiva ou circunstância referencial na voz que ressoa de modo infantilizado, e tomando-se por base a etimologia do verbo infantilizar, observa-se o fato de que quando se está em determinadas circunstâncias sociais, como por exemplo, ao falar/comunicar-se com um bebê ou com algum animal de estimação, geralmente o indivíduo adulto tende a infantilizar a sua voz.

Em inglês, o termo *baby talk* designa essa mudança de entonação que se faz ao falar com bebês. O termo foi definido por Ferguson (1964) como uma prática utilizada por adultos em interações com bebês[9], o que em tese, segundo o autor, facilitaria o acesso das crianças ao código linguístico que caracteriza determinada comunidade (Schnack, 2007)[10].

Estudos mostram que os bebês prestam mais atenção nos adultos que falam com voz infantilizada em experimentos que examinaram as experiências comportamentais para fala dirigida a infante sobre fala dirigida a adulto, em crianças e jovens. Os resultados sugeriram a

[9] Segundo o autor: "[...] *the present paper approaches the analysis of baby talk from a rather general taxonomic, linguistic interest. By the term baby talk is meant here any special form of a language which is regarded by a speech community as being primarily appropriate for talking to young children and which is generally regarded as not the normal adult use of language*" (Ferguson, 1964, p. 103).

[10] Importante destacar que: "[...] as correlações entre competência lingüística das crianças e uso de *baby talk* se mostram essencialistas na medida em que atribuem às crianças uma limitação cognitiva de compreensão de um código lingüístico "adulto", tido como "normal" (Schnack, 2007, p. 115). A autora busca reposicionar o uso de *baby talk* com foco em estudos sobre socialização da linguagem, a partir de uma perspectiva etnográfica de análise das trocas verbais no contexto doméstico-familiar de duas famílias brasileiras. Ela se interessa pelo entorno sócio-cultural que a *baby talk* faz parte, apontando em seu estudo que apesar de a *baby talk* ocorrer nas duas famílias, os significados locais que circundam a prática e que a colocam em uso, divergem consideravelmente (Schnack, 2007).

preferência dos bebês pelas características prosódicas exageradas da fala e está presente desde o nascimento (Coope; Aslin, 1990). Outra curiosidade, é que durante o sono, quando ouvem a *baby talk*, o fluxo sanguíneo no lobo frontal, região responsável pelo processamento de informações, também é mais intenso (Saito et al., 2006). O som da voz gera estímulos nos bebês. Nesses contextos, o aspecto infantilizado da voz envolve tanto um elemento comunicacional como afetivo, isto é, o indivíduo empenha-se em comunicar-se estabelecendo vínculos afetivos e sociais com o bebê, que de algum modo, responde positivamente prestando atenção.

Dessa maneira, situações sociais nas quais o indivíduo altera a voz, tornando-a mais aguda e com mais intensidade, são eventos em que, muitas vezes, almeja-se brincar, interagir com o outro, algo comum quando se comunica-se com um bebê e até mesmo com *pets*, mas em geral, são situações que podem ocorrer em diversos contextos de comunicação (não somente adultos com bebês ou *pets*), incluindo outros adultos, crianças, idosos, etc. Ressalta-se que a voz aguda pode tender à infantilização, sendo um elemento que pode caracterizar a voz infantilizada.

Assim, o termo *baby talk* se refere a essa característica da voz falada na comunicação humana e a interação de adultos com bebês, porém, cabe perguntar: E quando o sujeito é adulto e infantiliza sua voz para outros adultos? E quando se imita a voz de outra pessoa de modo infantilizado?

Enfatiza-se, como indaga Schnack (2007), de que criança ou adulto se fala? Qual o cenário específico que *baby talk* acontece para os sujeitos envolvidos nesse processo e, por analogia, qual cenário específico da palhaçaria em que a voz infantilizada acontece? Há, também, dois fatores para além da comunicação, importantes de serem destacados. O primeiro, é o desejo, o que move o sujeito que quer falar, suas motivações para alterar sua voz e comunicar-se de determinado modo em público. Ou mesmo sua falta de consciência vocal ou percepção sobre sua maturidade pessoal. Um segundo fator está relacionado à própria condição do brincar, do jogo que pode ser estabelecido nesse momento de fala e interação com o outro, com o público.

Desse modo, *baby talk* oferece pistas sobre o que é a infantilização vocal (nesse caso bastante específico da comunicação humana), porém é muito centrado em questões psicológicas e biológicas da relação adulto-bebê. O que levaria então palhaças e palhaços a infantilizarem suas vozes? Infantiliza-se a voz porque ela é parte da compreensão que o

sujeito tem do conhecimento palhacesco adquirido até o seu presente momento de formação e atuação como palhaço, como parte de sua maturidade artística e psicoemocional?

Não raro, seja criança ou adulto, em algum momento, as pessoas brincam com a voz provocando alterações radicais na frequência, no timbre e na intensidade. Crianças provocam essa alteração, por exemplo, quando desejam algo e expressam isso para seus pais/responsáveis (sujeitos adultos). Quando não atendidas, muitas crianças caem no choro e ficam zangadas. Choro infantilizado pela negação de algo desejado. O próprio choro é um indício de infantilização e o som produzido pode ser lido como infantilizado.

Abre-se espaço para se pensar nos processos de infantilização, não só de crianças, em meio social. Vladimir; Svetlana; Anastasia (2021), pesquisaram sobre a infantilização de adolescentes de 13 a 17 anos. Os autores tiveram como objetivo analisar a dinâmica etária da maturidade pessoal de adolescentes que são infantilizados em relações intergeracionais, com pais e professores. Os resultados mostraram que as relações entre adolescentes, por um lado, e pais e professores, por outro, são caracterizadas por uma tendência à infantilização. Infantilização óbvia é encontrada em cerca de 10% dos casos (Vladimir; Svetlana; Anastasia, 2021).

Segundo os autores, a infantilização afeta a maturidade regulatória dos adolescentes, que é um dos indicadores da maturidade pessoal e que se soma a mais três: maturidade reflexiva, maturidade moral e maturidade cognitiva. A influência da maturidade regulatória difere dependendo quem é o sujeito da infantilização. O estudo apontou que de modo geral a infantilização nas relações com os pais tem impacto mais negativo sobre a formação da maturidade pessoal nos adolescentes, do que nas relações com professores. Os autores observam:

> Uma relação infantilizante pode ser uma relação que visa formar ou prolongar um estado infantil em uma pessoa, tratando-a como criança. A essência da infantilização é criar condições em que as expectativas sobre o comportamento das pessoas que saíram da infância estão mais ou menos próximas dos conceitos sociais que corrigem as expectativas com relação ao comportamento das crianças (Vladimir; Svetlana; Anastasia, 2021, p. 2, tradução nossa)[11].

[11] *An infantilizing relationship can be defined as a relationship that aims at forming or prolonging an infantile state in a person by treating him or her as a child. The essence of infantilization is to create conditions in which the expectations regarding the behavior of people who have come out of childhood are more or less close to the social concepts that fix the expectations regarding children's behavior.*

Denota-se a relevância sobre quem infantiliza e quem é o sujeito infantilizado, tanto em nível familiar/pessoal, quanto social/cultural; e como a maturidade e seus indicadores influenciam nesse processo. Embora o estudo tenha sido realizado com adolescentes e fora da ótica/seara palhacesca, assinala-se que relações infantilizantes podem estar presentes em outras fases da vida e em diversos meios sociais.

Sobre a maturidade, os autores a definem como uma identidade positiva que, por sua vez, é determinada pela inclusão consistente de uma pessoa em várias comunidades sociais, dando uma sensação subjetiva de pertencimento a elas, e pela formação de um sentido da própria vida do ponto de vista social (Vladimir; Svetlana; Anastasia, 2021).

As causas da infantilização podem variar. Jovens e idosos enfrentam infantilização, assim como indivíduos com autismo, deficiências ou doenças crônicas devido a equívocos sobre suas capacidades (Betterhelp, 2024, online, tradução nossa)[12]. Em sentido similar, palhaços e palhaças também podem enfrentar infantilização, sobretudo ao se considerar determinados contextos em que o imaginário sobre o palhaço e a palhaça opera, assim como a docilização da máscara, conforme discutido anteriormente.

Algumas razões para infantilização são: julgamento errado, superproteção, medo de deixar ir, controle, normas culturais e sociais, sexismo, crítica excessiva a ponto de fazer você se sentir infantilizado, dentre outros (Betterhelp, 2024, online, tradução nossa). Tais razões aqui enfatizadas pelos autores são no sentido de serem atribuídas a um indíviduo por outro, no interior das relações e dinâmicas sociais. Algumas dessas causas, por assim dizer, dialogam bastante com o escopo deste artigo, como as normas culturais e sociais. Segundo os autores: "As expectativas culturais e as normas sociais podem desempenhar um papel significativo na infantilização. Em algumas culturas, há uma forte ênfase na dependência familiar, com crianças adultas esperadas para viver em casa e depender da orientação de seus pais até o casamento ou mesmo além" (Betterhelp, 2024, online, tradução nossa). Ainda segundo os autores, em alguns casos:

[12] "Fundada em 2013 para remover as barreiras tradicionais à terapia e tornar os cuidados de saúde mental mais acessíveis a todos, a *BetterHelp* é hoje, o maior serviço de terapia do mundo" (BetterHelp, 2024, online). Os dados mencionados referem-se ao artigo *The Causes And Symptoms Of Infantilization*, publicado pelo conselho editorial da instituição em seu site, disponível no link: https://www.betterhelp.com/advice/general/the-causes-and-symptoms-of-infantilization/.

> [...] a infantilização desempenha um papel na criação de uma dinâmica crônica de relacionamento. Pode estar ligada a certos problemas subjacentes ou até mesmo transtornos de saúde mental que podem exigir mais esforço e intencionalidade para serem descobertos e começarem a se ajustar. Alguns pesquisadores também associaram infantilização com narcisismo. Os pais com tendências narcisistas ou transtorno de personalidade narcisista podem não querer que seus filhos cresçam e parem de depender deles ou de ter que obedecer a eles, então eles tentarão evitar que isso aconteça (Betterhelp, 2024, online, tradução nossa).

Pode-se observar o quão a infantilização pode ser prejudicial para o indivíduo, independente de qual estilo de vida ou carreira profissional esteja em seu horizonte ao longo da transição infância-idade adulta. Curioso observar a relação desta prática, por assim dizer, com transtornos de saúde mental como o narcisismo e sua forte presença no âmbito familiar.

Todos esses elementos podem ajudar a pensar, e mesmo caracterizar, a voz infantilizada na palhaçaria e nos processos de infantilização do palhaço e da palhaça, considerando as inúmeras relações infantilizantes em meio social e os modos pelos quais somos levados a infantilizar o outro e a nós mesmos.

4. A criança e o(a) palhaço(a): estado de infância

Discorreu-se sobre a voz infantilizada como um termo/conceito em diálogo com um estudo realizado a partir da prática clínica fonoaudiológica e análise etimológica dos termos infantil e infantilizado. Em seguida, analisou-se o conceito *baby talk* e os processos de infantilização em meio social. Há de se considerar também, nesse mosaico, a relação entre a criança e o palhaço, permeada pelas noções de infantil e infantilizado.

Recorrentemente, associa-se palhaço à criança, seja pelas memórias pessoais (positivas ou negativas em relação a alguma experiência com o palhaço, geralmente quando criança), seja pelos aspectos cômicos (riso) e lúdicos (jogo) desse artista, provocando a curiosidade e o interesse do público infantil. Percebe-se que na palhaçaria, características da criança são bastante presentes em termos cênicos: o jogo, a brincadeira, a relação e a interação com o outro (no caso, o público, os objetos de cena e mesmo outro palhaço), o devaneio, o espírito livre, dentre outras possibilidades. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que existe crianças (e adultos) que têm medo de palhaço e que nem todo espetáculo de palhaço é destinado especificamente para as crianças, independentemente da faixa etária. Do mesmo modo, nem todo palhaço ou palhaça desenvolve uma voz infantilizada.

O medo excessivo de palhaço e a sua aversão (pânico) é conhecido como coulrofobia. É

importante salientar que a coulrofobia não é um fenômeno bem compreendido e não consta como fobia específica no manual de psiquiatria DSM-V (2013) (Tyson et al., 2023, tradução nossa). Está presente nas mais diferentes culturas e pode afetar crianças e adultos. As possíveis origens para essa fobia podem ser compreendidas a partir do próprio imaginário do palhaço assassino ou mesmo de uma personificação do medo existente (Tyson et al., 2023, tradução nossa). Gallo (2017), ao se referir sobre o palhaço assassino, tendo por base o fenômeno 'apocalipse dos palhaços', que surgiu em 2016, nos EUA, e se espalhou por vários países, incluindo o Brasil, diz que este contribuiu significativamente para a histeria do palhaço e a coulrofobia.

Retomando a discussão sobre criança e palhaço, Colavitto (2019), ao aproximar na sua pedagogia, o *clown* e a criança, por constatar que há traços comuns entre esses dois sujeitos, busca caracterizar o que seria 'estado de infância' e como ele está presente na atividade cênica do *clown*. O autor se interessa pelos aspectos convergentes entre a criança e o palhaço, desvelando tal estado dentro da *poiesis*[13] implícita na palhaçaria (Colavitto, 2019, p. 136) e vem pesquisando sobre as relações entre o *clown* e a criança com foco em suas práticas artísticas como formador de palhaços.

Segundo o referido autor, o palhaço se utiliza da *poiesis* para justificar seu modo de ser infantil, de modo que o estado de infância é compartilhado nessa *poiesis*. Para ele: "A poiesis contida na arte da palhaçaria se expressa por meio das características intrínsecas ao devaneio na performance do clown. Bachelard também esclarece-nos que 'um excesso de infância é um germe de poema'" (Colavitto, 2019, p. 149).

O autor observa que: "[...] o bom palhaço é como uma criança que executa suas ações sempre motivada e sensibilizada por uma energia vital" (Colavitto, 2019, p. 141). Nesse sentido, o jogo cômico, elemento mobilizador do palhaço e sua performance, é tecido junto ao público pela liberdade e prazer que o/a artista tem em jogar e que assim como a criança, são motivados por essa energia vital a qual o autor se refere.

[13] Trata-se, segundo o autor, de características poéticas do palhaço, as quais possuem profundas relações com os modos de ser intrínsecos às crianças. O conceito de *poiesis* tem ampla discussão para o pensamento filosófico, especialmente para o de Platão. Segundo Souza (2015, p. 86): "Expressão originária do verbo *poiéo* (fabricar, executar, confeccionar), *poiesis* traduz-se por fabricação, confecção, preparação, produção". Dessa maneira, pode-se entender a *poiesis* do palhaço como tudo aquilo que cria poesia, jogo e ludicidade. Para saber mais sobre a noção de *poiesis*, consultar: Souza, Jovelina Ramos de. *As origens da noção de poiésis*, disponível em: https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/450/51.

O prazer em estar em cena do palhaço é parte dessa energia compartilhada com o público em momentos que podem envolver as mais distintas emoções e gradações do riso. O prazer em compartilhar que, como seres humanos, somos "[...] meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver" (Castro, 2005, p. 15). Que nem somos deuses nem semi-deuses, que somos animais (Castro, 2005). Tudo isso diante do público e para o público, o qual ele mesmo também se converte, em alguma medida, em criança, ao vivenciar esse estado de infância e esse compartilhar de sensações e percepções que é convidado a adentrar com o palhaço.

Desse modo, o prazer, a liberdade, que estão muito vinculados ao lúdico como manifestação do desejo em brincar e jogar, são bastante característicos da criança, da infância. "Ao brincar em cena, com o prazer e a liberdade de uma criança, o *clown* executa com maestria sua função cômica e lúdica" (Colavitto, 2019, p. 141). A criança brinca. O palhaço joga. Ambos brincam e jogam e nutrem-se um do outro simbólica e ludicamente na relação (e mesmo condução) da energia vital em performance.

Considerando essa discussão sobre o *clown* e a criança, na tradição teatral francesa de Copeau-Lecoq-Gaulier, a formação do *clown* toma a criança como um modelo para a aprendizagem da linguagem *clownesca*. Segundo Scalari (2023, p. 4): "Se, por um lado, a criança encarna o espectador ideal da performance *clownesca*, por outro, a figura da criança é muitas vezes evocada durante o processo de construção do próprio *clown* pelo ator". Ressalta-se que tal tradição influenciou consideravelmente a formação em palhaço no Brasil.[14]

O autor considera, entretanto, tomando por base o ensino do *clown* em Jacques Lecoq e Gaulier, que: "[...] o modelo da criança é extremamente importante na prática pedagógica do *clown*, e sua aplicação não representa, de forma alguma, a queda do ator no que poderíamos chamar de *infantilismo*" (Scalari, 2023, p. 9). Ao mesmo tempo, é importante considerar que tal infantilismo não escapa dos processos de infantilização e docilização da máscara do palhaço.

De todo modo, a construção do 'estado de infância' é também o próprio estado de palhaço e seu jogo, sua abertura e exposição ao ridículo, ao cômico, ao grotesco; a exposição de suas fragilidades, fracassos, dissidências, errâncias, vulnerabilidades, astúcias, triunfos, trapaças, traquinagens, brincadeiras, jocosidades. A lógica física de ser, agir e reagir do

[14] Braccialli e Bortoleto (2024) destacam a matriz francesa no ensino de novos palhaços e palhaças no Brasil, principalmente a partir das pedagogias de Lecoq e Gaulier.

palhaço e da palhaça é permeada por esse estado, fomentado pela interação com o público. Segundo Colavitto (2019, p. 139) há: "[...] características peculiares da infância nos gestos, ações e atitudes do artista *clown* em sua performance cênica".

Cada palhaço é único e não há uma forma 'correta' e acertada em ser palhaço, de ser/ter uma voz de palhaço, afinal, o que é uma voz de palhaço, de palhaça? Ao mesmo tempo, é necessário considerar a relação criança-palhaço e sua possível influência nos modos de se constituir ou caracterizar uma voz infantilizada, pelo fato do estado do palhaço ser também um estado de infância. Scalari (2023) comenta, por exemplo, um estudo da psicóloga indiana Vasudevi Reddy que identifica comportamentos *clownescos* em crianças desde muito cedo.[15]

Assim, há alguns elementos presentes no modo de ser da criança, enquanto sujeito em desenvolvimento e brincante, em interação e relação com o mundo, que também se encontram no palhaço. Colavitto (2019) analisa esses elementos, como: interação, reiteração (teimosia), devaneio, liberdade, desafio e prazer.

Desse modo, criança e palhaço são palavras que se aproximam, pelos seus sentidos e significados sociais. Trata-se de um universo vasto que envolve infância e palhaçada, repleto de ludicidade, liberdade, brincadeira, transgressão, devaneio, interação, criação, desafio, prazer, fracasso, queda, riso, choro, com possibilidades diversas de cores, formas e sons. Possivelmente, a resultante voz infantilizada, como tipo de voz na palhaçaria pode estar inserida nesta conjectura. Não obstante, é preciso considerar que há múltiplas formas de ser criança e de ser palhaço e essa intrínseca relação adquire múltiplas perspectivas, não cabendo uma definição/percepção fechada sobre a questão.

Nessa perspectiva, pensar sobre o estado de infância, a criança e o palhaço, possibilita compreender, em alguma medida, como o modo de ser e agir da criança, que, às vezes, infantiliza seu próprio comportamento, seu corpo e sua voz, assemelha-se ao modo de ser e agir do palhaço e da palhaça, que também pode fazer isso em cena.

[15] Para saber mais: Reddy, Vasudevi. *Infant clowns: The interpersonal creation of humour in infancy*. Enfance 2001/3. Éditeur: Presses Universitaires de France, vol. (Vol. 53), p. 247-256.

Breves considerações

Este artigo foi desenvolvido com o objetivo de mobilizar algumas questões relacionadas a características de um tipo de voz utilizada com alguma recorrência na palhaçaria, a qual não raro é adjetivada como infantilizada. Para tal, foram apresentados alguns aspectos etimológicos, sociais e conceituais motivados por perguntas diversas, e muitas dessas permanecem em aberto ao final do artigo. Reitera-se que não foram encontradas, em publicações brasileiras, referências que tratem especificamente da questão voz infantilizada na palhaçaria ou no palhaço e que no senso comum há uma relação direta entre voz infantilizada e maturidade pessoal e psicoemocional.

A presença da voz infantilizada na palhaçaria não é positiva ou negativa a *priori* e está relacionada à percepção individual e social sobre a noção de infantil e infantilizado, perpassada por processos de infantilização, envolvendo aspectos sociais, culturais, políticos e históricos.

Por fim, há algumas explicações sobre o porquê há uma tendência em o palhaço e a palhaça infantilizarem a voz, uma vez que se trata de uma arte que lida comum e frequentemente com clichês e estereótipos, numa lógica que pode levar à sua infantilização tendo por base não somente as relações infantilizantes, como também, o forte imaginário popular sobre esta figura através dos tempos e na contemporaneidade.

Referências

AIRÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** Tradução: D. Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BEHLAU, Mara Suzana; ZIEMER, Roberto. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, Léslie Piccolotto (Org.). **Trabalhando a voz**: vários enfoques em Fonoaudiologia. São Paulo: Summus, 1988. pp. 71-88.

BOLOGNESI, Mario. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BRACCIALLI, Felipe; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Palhaceando pelo Brasil: um panorama sobre o ensino de palhaças e palhaços brasileiros**. Pro-Posições. Campinas, SP, v. 35, 2024. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pp/a/RVY4mj7QMt9mBgBGSKF6VDM/. Acesso em: 01 nov. 2024.

BRAGA, Júnia Novaes; OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de; SAMPAIO, Tania Maria Marinho. **Frequência fundamental da voz de crianças**. Rev. CEFAC, 11 (1), Mar. 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rcefac/a/N3WfFFcGyQBDW3nBzn7g7WP/?lang=pt. Acesso em: 25 out. 2024.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem** - palhaços no Brasil e no mundo. Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: performance, multiplicidade e hibridismo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

COLAVITTO. **Estado de infância**: a poesis na arte da palhaçaria. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021. Disponível em: http://old.ppe.uem.br/teses/2019/2019%20-%20Marcelo%20Colavitto.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

COOPER, Robin Panneton; ASLIN, Richard N. **Preference for infant-directed speech in the first month after birth**. Child Dev, 1990, Oct, v. 61, N. 5, p. 1584-95. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/2245748/. Acesso em: 10 set. 2024.

FERGUSON, Charles A. **Baby Talk in Six Languages**. American Anthropologist. Vol. 66, No. 6, Part 2: The Ethnography of Communication (Dec., 1964), pp. 103-114 (12 pages). Disponível em: https://www.academia.edu/9254463/Baby_talk_in_six_languages_Charles_A_Ferguson. Acesso em: 10 set. 2024.

GALLO, Fabio Dal. **A apocalipse dos palhaços e os palhaços assustadores**. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 124-132, jan./jun. 2017. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648646/16329. Acesso em: 10 out. 2024.

INFANTIL. **Dicionário do Aurélio**. 2024. (site). Disponível em: https://www.dicio.com.br/infantil/. Acesso em: 10 dez. 2023.

INFANTILIZADO. **Dicionário do Aurélio**. 2024. (site). Disponível em: https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=infantilizado. Acesso em: 11 dez. 2023.

LAY-LISBOA, Siu; SERRANO, Manuel Montañés. **De la participación adultocéntrica a la disidente: La otra participación infantil**. Psicoperspectivas, vol. 17, n. 2. Disponível em: https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/1176. Acesso em: 2 dez. 2022.

LEITE, Grazielle Capatto; FERREIRA, Léslie Piccolotto; FRIEDMAN, Silvia; OLIVEIRA, Iara Bittante de. **Termos utilizados na clínica fonoaudiológica da voz:** a questão dos paradigmas. Distúrb Comun, 20(1): pp. 129-135., abril, 2008. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/6741/4876. Acesso em: 10 ago. 2022.

LIGNELLI, César. **Sons e(m) cena** - parâmetros do som. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

REDDY, Vasudevi. **Infant clowns: The interpersonal creation of humour in infancy**. Enfance 2001/3. Éditeur: Presses Universitaires de France, vol. (Vol. 53), p. 247-256. Disponível em : https://shs.cairn.info/revue-enfance1-2001-3-page-247?lang=fr.

RODRIGUES, André Luiz Rodrigues. **Transgressão e docilidade na máscara do palhaço**. Anais [...]. ABRACE, Porto Alegre, 2012. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/2468/2468-Texto%20do%20artigo-7226-1-10-20180904.pdf. Acesso em: 15 out. 2024.

SAITO, Y.; AOYAMA, S.; KONDO, T.; FUKUMOTO, R.; KONISHI, N.; NAKAMURA, K.; KOBAYASHI, M.; TOSHIMA, T. **Frontal cerebral blood flow change associated with infant-directed speech**. Arch Dis Child Fetal Neonatal Ed. 2007 Mar;92(2): F113-6. Epub 2006 Aug 11. Disponível em: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC2675452/. Acesso em: 3 dez. 2024.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. **A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, p. 1-30, 2023. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23138. Acesso em: 20 set. 2024.

SCHNACK, Cristiane. ***Baby talk*: uma fala de adulto direcionada à criança. Que criança? Que adulto?** Calidoscópio, vol. 5, núm. 2, mayo-agosto, 2007, pp. 115-124. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/5715/571561905007.pdf. Acesso em: 06 set. 2022.

SOUZA, Alda. **Reprises Circenses**: O repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da profissão através da oralidade. São Paulo: UNESP, 2021. Tese (Doutorado em Artes). Disponível em: https://repositorio.unesp.br/items/641b871a-d724-46be-b02e-ae819cfbe045. Acesso em: 10 jul. 2023.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. **As origens da noção de poiésis**. Hypnos, ano 13, nº 19, p. 85-96. Disponível em: https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/450/510. Acesso em: 15 out. 2024.

SPAZZAPAN, Evelyn Alves; MARINO, Viviane Cristina de Castro; CARDOSO, Vanessa Moraes; BERTI, Larissa Cristina; FABBRON, Eliana Maria Gradim. **Características acústicas da voz em diferentes ciclos da vida: revisão integrativa da literatura**. Revista CEFAC, 21 (3): 1-16, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rcefac/a/s8ZVDwWcsMpcW4VhkYtC7bx/. Acesso em: 10 jun. 2022.

THE causes and symptoms of infantilization. (Site). BetterHelp, online, 16 out. 2024. Disponível em: https://www.betterhelp.com/advice/general/the-causes-and-symptoms-of-infantilization.

TYSON, Philip John; DAVIES, Shakiela K.; SCOREY, Sophie; GREVILLE, William James. **Fear of clowns: An investigation into the aetiology of coulrophobia**. Front. Psychol, Australia, 2023. Disponível em: https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2023.1109466/full. Acesso em: 28 jun. 2024.

VLADIMIR N. Panferov; SVETLANA A. Bezgodova; ANASTASIA V. Miklyaeva. **Infantilization of adolescents in the digital environment**. 2021. Web of Conferences, Rússia, 258, 07033 (2021). Disponível em: https://www.e3s-conferences.org/articles/e3sconf/pdf/2021/34/e3sconf_uesf2021_07033.pdf. Acesso em: 28 jun. 2024.

WUO, Ana Elvira. **Clown**: "desforma", rito de iniciação e passagem. Campinas: UNICAMP, 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/979873. Acesso em: 5 nov. 2024.

Artigo recebido em 14/11/2024 e aprovado em 27/11/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56120

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

---

[i] Guilherme Bruno de Lima - Ator, palhaço e professor, possui graduação em Teatro (Licenciatura) pelo Instituto Federal do Ceará - IFCE (2016) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - PPGCEN/UnB (2018). É, também, doutorando pelo PPGCEN/UnB. Tem experiências de formação e criação com artistas/grupos do Brasil (CE, DF e SP, principalmente) e de outros países (Argentina, França, Itália, México e Estados Unidos). Trabalhou como professor na educação básica, em Escolas Parque/SEEDF e no ensino médio/IFG, de 2018 a 2021. Foi tutor à distância no curso de Licenciatura em Teatro da UAB/UnB, de 2021 a 2024. Em 2023, foi professor substituto do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC), no Centro de Educação (CE) da UFRN. Atualmente, é professor efetivo da Universidade do Distrito Federal - UnDF. Seu interesse de prática artística e pesquisa tem como foco o circo, o palhaço, a comicidade e as sonoridades da cena (ênfase na voz). É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e da Federação de Arte/educadores do Brasil (FAEB). g.brllima@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0079853818151781
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0339-6533

[ii] César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro (EAD/UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor-Chefe do Periódico Voz e Cena. Membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Membro da Rede Voz e Cena (desde 2011). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2723749173803350
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2684-3172

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

O Som no espetáculo *Erê Bebê*: ambiente e banho sonoro

Fernando Aleixo [i]
Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil
Mariene Perobelli [ii]
Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil
Marco Alvarenga [iii]
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil [iv]

Resumo - O Som no espetáculo *Erê Bebê*: ambiente e banho sonoro
Este artigo trata da relação de pesquisa do som no processo de criação do espetáculo teatral *Erê Bebê*, criado para famílias com crianças de 0 a 3 anos. O objetivo principal é refletir sobre uma perspectiva ampliada do som (vocal e instrumental) enquanto recurso poético e terapêutico. Ao mesmo tempo, são apresentados alguns princípios que fundamentam a relação do teatro com a infância, em especial, a primeiríssima infância.
Palavras-chave: Teatro para Bebês. Primeiríssima Infância. Ambiente Sonoro. Terapia Sonora. Mediação.

Abstract - Sound in the performance *Erê Bebê*: environment and sound bath
This article deals with the relationship between sound research and the creative process of the performance *Erê Bebê*, created for families with children aged 0 to 3 years old. The main objective is to reflect on a broader perspective of sound (vocal and instrumental) as a poetic and therapeutic resource. At the same time, some principles that underpin the relationship between theater and childhood, especially early childhood, are presented.
Keywords: Theater for Babies. Early Childhood. Sound Environment. Sound Therapy. Mediation.

Resumen - Sonido en el espectáculo *Erê Bebê*: ambiente y baño sonoro
Este artículo aborda la relación entre la investigación sonora y el proceso de creación del espectáculo *Erê Bebê*, creado para niños de 0 a 3 años. El objetivo principal es reflexionar sobre una perspectiva más amplia del sonido (vocal e instrumental) como recurso poético y terapéutico. Al mismo tiempo, se presentan algunos principios que subyacen a la relación entre el teatro y la infancia, especialmente la primera infancia.
Palabras clave: Teatro para Bebés. Primera Infancia. Ambiente Sonoro. Terapia de Sonido. Mediación.

Introdução

> O princípio por detrás do uso da ressonância e da alteração de ritmos são os conceitos básicos que nos permitem usar os sons para curar e transformar. São encontrados em toda prática onde se utilizam sons, não importa a tradição, sistema de crenças ou cultura. Geralmente as pessoas que usam sons com finalidades espirituais ou mágicas nem mesmo têm consciência disso. No entanto, a análise dessas práticas, desde o uso hindu dos mantras até o uso xamânico de cânticos e tambores, revela que os princípios de ressonâncias e da alteração de ritmos constituem a base comum da transformação e da cura por meio dos sons (Goldman, 1994, pág. 22).

A linha temática deste artigo é delimitada na relação do som com o processo de criação do espetáculo Erê Bebê: espetáculo para crianças de 0 a 3 anos criado pelo Instituto de Educação Curativa. A descrição fenomenológica do processo de criação do referido espetáculo, com detalhes sobre a concepção e produção de todas as etapas de composição da obra, está publicada no artigo *Erê Bebê: experiência artística no começo da vida* (Aleixo, Perobelli, 2024). Mais precisamente aqui, faremos um recorte para abordar o aspecto do ambiente sonoro que, no espetáculo, constituiu o processo de tessitura da trama dramatúrgica composta por músicas cantadas e sons instrumentais. Desde a fase de criação, realizada nos anos de 2017 e 2018, consideramos os potenciais artísticos e terapêuticos do som. Mais recentemente, na nova fase de retomada do espetáculo (anos 2023 e 2024), mergulhamos no estudo do *sound healing*, compreendendo que esta prática agrega um conjunto de saberes para, de forma holística, atuar no corpo, na mente e na emoção promovendo saúde, equilíbrio, prazer e bem-estar. Queremos compartilhar aqui, justamente, o nosso processo de estudo sobre o trabalho artístico voltado para a primeiríssima infância e como, na pesquisa artística, tocamos a dimensão curativa do som. Tal dimensão, curativa e terapêutica, está ancorada no conceito de *salutogênese*, que aqui se refere a um modo qualitativo de promoção da saúde para a criança por meio da arte, ou seja, um movimento que considera e respeita as suas fases de desenvolvimento e, portanto, é integral e preventivo de doenças.

Assim, consideramos nesta fase de criação alguns pressupostos imbricados entre arte e saúde:

a. O som, sua vibração e timbres, atuam diretamente no corpo: influencia os diferentes sistemas cardíaco, respiratório, sanguíneo/arterial, nervoso central, excretor, endócrino, reprodutor, imunológico, etc;
b. O som, a música e a voz são excelentes recursos artísticos além de atuarem em tratamentos de práticas complementares de atenção à saúde;

c. O canto, a música, os sons instrumentais e vocais podem ser utilizados em diversas áreas para promover a saúde o bem-estar, ou alterar estados emocionais: atuando como apoio a tratamentos, práticas para reabilitações e mesmo como medida preventiva que atua na saúde física e mental, no bem-estar pessoal e coletivo.
d. Diferentes pesquisas científicas comprovam, com evidências, os benefícios para a saúde por meio das terapias musicais e sonoras;

Banho sonoro

O som ativa e estimula a percepção sonora e nos conduz para a consciência de nossa condição vibracional. Esta percepção se faz necessária e urgente, pois estamos imersos em um mundo sonoro. A consciência perceptiva dos efeitos do som no nosso corpo, mente e espírito tem como efeito a possibilidade de domínio para o equilíbrio das nossas funções fisiológicas, das nossas emoções e vibrações. Uma nova autoimagem perceptiva se torna possível.

Inúmeras pesquisas de diferentes áreas do conhecimento já se debruçaram sobre os efeitos neurológicos, fisiológicos e psicológicos de tratamentos com vibrações sonoras por meio de músicas, dos instrumentos e da voz. Há evidências científicas no campo da neurociência que demonstram o efeito dos estímulos sonoros e o processo de sincronização das sinapses cerebrais ao ritmo, ressonância e vibração do som. Estudos demonstram como o trabalho sonoro com estímulos intencionais auxilia no tratamento de doenças motoras, cognitivas e neurológicas (Chatterjee, Hegde, Thaut, 2021; Mithen, 2005).

A percepção do som, para além da audição, penetra nosso corpo pela nossa pele, água, células nervosas, altera a frequência dos nossos impulsos neurais, neurônios e hormônios. Um som percebido pelo nosso corpo atua para além de uma informação e alcança sensações, imagens, emoções, impulsos. A música, por exemplo, é um importante recurso para, com intenção, suscitar emoções e estados de presença. Também, para motivar qualidades de movimentos corporais cujos impulsos nascem das sensações do corpo.

No caso do espetáculo *Erê Bebê*, escolhemos compor um roteiro de ações e dramaturgia guiados pela ambiência sonora. A intenção é a de criar uma atmosfera de acolhimento, segurança e vínculo entre adultos e crianças. O arquétipo da primeiríssima infância é o ninho. Como criar a sensação de aconchego e de afeto, próprios do ninho, por meio das vocalidades e

sonoridades? As escolhas pelos instrumentos, a forma de tocá-los, a ordem dos elementos sonoros e vocais são guiadas por essa questão.

Na primeira parte do espetáculo, o som, delicadamente, acolhe os bebês e suas famílias. Tanto a ação vocal, quanto os elementos sonoros precisam tocar com suavidade a pele e o corpo do bebê. Pois ele não escuta somente com os ouvidos, mas com o corpo inteiro. Para os bebês, a intenção e a qualidade vocal são mais importantes que os sentidos das palavras, em si. Os sentidos das palavras cantadas são captados pelos adultos e crianças maiores. Os bebês estão imersos no campo sensorial e apreendem as informações com todos os sentidos.

Sendo assim, na primeira cena, cada família com o seu bebê é recebida pelos atores que, delicadamente olham nos olhos e cantam uma canção de boas-vindas com o nome de cada bebê. Na sequência, sonoridades e canções suaves acompanham leves movimentos e elementos sensoriais (como tecidos, tules e animais de pano) são introduzidos ao alcance dos bebês.

Quando o espetáculo se encaminha para o fim e os adultos conquistaram uma boa qualidade de estado de presença e os bebês estão seguros, as sonoridades guiam para o deslocamento e o livre movimento dos bebês, observados respeitosamente pelos adultos. Do ninho familiar, partimos para a composição de uma aldeia amorosa de cuidado que permite o livre movimento e livre brincar dos bebês.

Nenhuma orientação é dada pelos atores. Essa atmosfera e qualidade de relação é construída pela ambiência sonora, qualidade de presença e vínculo dos atores com as famílias. Nada disso é conduzido por palavras, nem os movimentos são dirigidos pelos atores em cena. Mas são os sons, as canções, a qualidade de presença e a musicalidade que agem como um convite a uma nova etapa da brincadeira. E, assim, de acordo como cada bebê, a seu tempo, sente e reage aos estímulos sonoros e vocais, eles começam a engatinhar e se relacionar com o espaço, os elementos e as pessoas.

A presença que vincula, a voz que acolhe e acalanta e o som que harmoniza o ambiente são elementos estruturantes ao bem-estar e o bom desenvolvimento da criança no começo da vida.

A voz humana

Recordemos a habilidade humana de produzir som constituído no fundamento da voz empregada na capacidade de falar e de cantar. O princípio de uma "medicina" sonora está contido aqui: a voz humana ocorre por expirações, transduzidas na forma sonora pelos órgãos e mecanismos de ajustes musculares do corpo. Transdução significa a mudança de matéria a partir de alguma intervenção: no caso, o corpo presente transduz matéria aérea em matéria sonora. Assim, falar e cantar tornam-se experiências que acontecem no corpo, resultam de experiências de vida, por meio de um corpo emocionado. Ao falar ou cantar o corpo é afetado e, por sua vez, afeta o som emitido e a ambiência em que está inserido. Esse corpo opera contrações musculares que implicam nas vibrações do som da voz. Esses sons, quando organizados, podem se tornar musicais, transmitindo sentidos que habitam a mente do cantante/falante. Esta dimensão corporal designa a materialidade tangível da voz. Uma primeira constatação é assim manifestada: a voz produzida no corpo afeta antes a própria fonte produtora. A este respeito, inúmeras práticas transmitidas oralmente, que nos remete às sabedorias ancestrais, assim com seus vividos acumulados e constantemente atualizados, se apresentam como recursos em prol da promoção da saúde. Mantras, rezas em voz alta, rituais sonoros dentre outras manifestações destinadas a curar o corpo físico e a alma, são práticas sonoras com a voz humana, que buscam fazer com que as vibrações frequenciais possam alterar as organizações moleculares do corpo/mente, alterando desorganizações e tornando pessoas mais saudáveis do ponto de vista físico e mental.

Na relação de conexão entre corpo-voz, duas dimensões se integram e equilibram frequencialmente a matéria corpo (células, moléculas, água, etc) com as ondas sonoras, a fonte com a propagação, integrando-se compreendidas na existência uma da outra. Esta conexão carrega ainda outros aspectos: quando ouvimos música, nossos estados e corpos são afetados, alterando nossas vibrações, provocando reações diversas de acordo com os ritmos e sonoridades. Um estudo publicado pela Cochrane Database of Systematic Reviews (2017) reafirma as evidências científicas do efeito da musicoterapia no tratamento da depressão. Este estudo promoveu uma metanálise de diferentes pesquisas para avaliar os efeitos da musicoterapia em pacientes de qualquer idade - com diagnósticos de depressão - na relação comparativa com o tratamento habitual (TH) e tratamentos psicológicos, farmacológicos e outras terapias. O resultado conclusivo deste estudo foi que:

> Los resultados del presente metanálisis indican que la musicoterapia brinda efectos beneficiosos a corto plazo a los pacientes con depresión. La musicoterapia agregada al tratamiento habitual (TH) parece mejorar los síntomas depresivos comparados con el TH solo. Además, la musicoterapia más el TH no se asocia con más o menos eventos adversos que el TH solo. La musicoterapia también muestra eficacia para reducir los niveles de ansiedad y mejorar la funcionalidad de los pacientes deprimidos (Aalbers et al, 2017).

Se a terapia por meio da música encontra aqui sua validez, potencial de cura para diferentes contextos, poderia tomar aqui uma base milenar que concentra práticas de cura por meio do som e da música. No livro *A Cura pelo Som - técnica de auto-ajuda através da música e da própria voz*, de autoria de Olivea Dewhurst-Maddock, encontra-se o seguinte:

> [...] O conhecimento dos ritmos, dos sons e das palavras de poder sobreviveu a séculos de materialismo, e permanecem uma herança viva para o futuro". Os papiros médicos egípcios, datados de 2600 anos, já se referiam aos encantamentos e às curas para infertilidade, dores reumáticas e picadas de insetos. Por volta de 324 a.c., a música da Lira restaurava a sanidade mental de Alexandre, o Grande. No velho testamento, quando Davi tocava sua Harpa, a depressão do rei Saul se dissipava. Os essênios e terapeutas usavam as palavras sagradas para curar. E na cultura helênica, a flauta atenua a dor ciática e a gota. O conhecimento dos sons, dos ritmos e dos cânticos era um ingrediente essencial para o poder de cura dos xamãs - homem ou mulher que cura -, e para sacerdotes-doutores, druidas das culturas celtas (Dewhurst-Maddock, 1999).

Quando compreendemos que a voz humana, determinados ritmos, timbres, melodias e sons atuam como elementos que auxiliam na reintegração da saúde física e psíquica do ser humano, como seria podermos acolher e educar crianças, no começo da vida, com base nesses princípios? São importantes os estudos e práticas sobre a restauração de estados de saúde por meio de abordagens sonoras. Mas no campo dos estudos e práticas artísticas no começo da vida, nos interessa criar ambientes sonoros que possam propiciar o desenvolvimento integral e saudável do ser humano desde a primeiríssima infância, período estruturante para toda a vida.

Emmi Pikler, médica húngara que desenvolveu sua abordagem no pós-guerra, em Budapeste, com bebês órfãos da guerra, relaciona dois elementos fundamentais que garantem a vida e o bom desenvolvimento dos bebês: o vínculo adulto-criança e a motricidade livre. O vínculo profundo e bem estabelecido com os adultos de referência é a base para o desenvolvimento motor livre. Juntos, o vínculo e a motricidade livre são os elementos fundamentais para o aprendizado da fala e do pensamento. Tudo isso acontece nos três primeiros anos de vida. Hoje a neurociência afirma que até os três anos de idade, 80% da

plastia cerebral é formada, sendo esta a fase elementar para todos os aprendizados e relações que se desenvolvem ao longo da vida (Soares, 2017; Falk, 2011, 2016).

Com relação à construção do vínculo, Emmi Pikler ensina que pelo olhar nos vinculamos com o bebê. Depois de olhar, verdadeiramente nos olhos do bebê e termos seu olhar retribuído, emitimos então a voz, que cria um "banho de palavras" que toca delicadamente a pele do bebê. A qualidade vocal do adulto imprime intenções e informações que são recebidas e armazenadas no corpo do bebê. Somente depois de se vincular pelo olhar e pela voz é que o adulto deve tocar o corpo do bebê com respeito e delicadeza.

Se entrelaçarmos os conhecimentos ancestrais acerca da medicina do som com a Abordagem Pikler e as pesquisas recentes no campo da neurociência e das práticas integrativas e complementares em saúde, podemos encontrar bases para a criação de ambiências e relações sonoras salutares ao começo da vida. No processo criativo do Erê Bebê, buscamos ter esta intenção vinculada às escolhas e práticas poéticas com os bebês e suas famílias.

A Música

A atual Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares no SUS (PNPIC) reconhece diferentes recursos terapêuticos como caminhos de ampliação da visão da saúde focada no autocuidado e na abordagem integrada do indivíduo: dimensões físico, psíquico, emocional, espiritual e social. Pode-se observar que o som como recurso terapêutico está presente em diferentes práticas previstas e reconhecidas no PNPIC, ora como elemento central de trabalho, ora como recurso de apoio e complementaridade: a musicoterapia, a meditação, o Yoga, a Dança Circular, a Biodança, a Arteterapia, entre outras práticas.

A Portaria nº 849, de 27 de março de 2017 do Ministério da Saúde[1] que inclui boa parte das práticas acima citadas define em seu anexo, por exemplo, a Musicoterapia:

> É a utilização da música e seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia), em grupo ou de forma individualizada, num processo para facilitar e promover a comunicação, relação, aprendizagem, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, no sentido de alcançar necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas. A Musicoterapia objetiva desenvolver potenciais e restabelecer funções do indivíduo para que possa alcançar uma melhor integração intra e interpessoal e, consequentemente, uma melhor qualidade de vida.

[1] A Portaria nº 849, de 27 de março de 2017 do Ministério da Saúde. Local: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2017/prt0849_28_03_2017.html . Acesso em 05 de setembro de 2024.

> É importante destacar que a utilização terapêutica da música se deve à influência que esta exerce sobre o indivíduo, de forma ampla e diversificada. No desenvolvimento humano a música é parte inerente de sua constituição, pois estimula o afeto, a socialização e movimento corporal como expressões de processos saudáveis de vida. A Musicoterapia favorece o desenvolvimento criativo, emocional e afetivo e, fisicamente, ativa o tato e a audição, a respiração, a circulação e os reflexos. Também contribui para ampliar o conhecimento acerca da utilização da música como um recurso de cuidado junto a outras práticas, facilitando abordagens interdisciplinares, pois promove relaxamento, conforto e prazer no convívio social, facilitando o diálogo entre os indivíduos e profissionais.

Esta mesma portaria, ao definir outras práticas em termos de concepção e metodologia, aponta a música e o som como recurso terapêutico. Destacamos algumas passagens:

Sobre a Arteterapia:

> É uma prática que utiliza a arte como base do processo terapêutico. Faz uso de diversas técnicas expressivas como pintura, desenho, sons, música, modelagem, colagem, mímica, tecelagem, expressão corporal, escultura, dentre outras. Pode ser realizada de forma individual ou em grupo. Baseia-se no princípio de que o processo criativo é terapêutico e fomentador da qualidade de vida.

Sobre a Biodança:

> É um processo altamente integrativo, sua metodologia consiste em induzir vivências coletivas integradoras, num ambiente enriquecido com estímulos selecionados como músicas, cantos, exercícios e dinâmicas capazes de gerar experiências que estimulam a plasticidade neuronal e a criação de novas redes sinápticas. Nesse sentido, configura-se como um sistema de aceleração dos processos integrativos existenciais: Psicológico, Neurológico, Endocrinológico e Imunológico (PNEI), produzindo efeitos na saúde como: ativar a totalidade do organismo; gerar processos adaptativos e integrativos; através da otimização da homeostase do organismo.

Sobre a Dança Circular:

> Danças Circulares Sagradas ou Dança dos Povos, ou simplesmente Dança Circular é uma prática de dança em roda, tradicional e contemporânea, originária de diferentes culturas que favorece a aprendizagem e a interconexão harmoniosa entre os participantes. Os indivíduos dançam juntos, em círculos e aos poucos começam a internalizar os movimentos, liberar a mente, o coração, o corpo e o espírito. Por meio do ritmo, da melodia e dos movimentos delicados e profundos, os integrantes da roda são estimulados a respeitar, aceitar e honrar as diversidades.

Desde um ponto de partida que faz do som um recurso poético e terapêutico, até a conclusão que lhe confere atributos materiais, ou seja, a condição de ser movimento e energia, se confirma o pressuposto do seu potencial artístico e curativo. Estas asserções emergem da própria natureza do som e sua definição resiste a qualquer redução que o define como recurso alternativo e meramente complementar. Basta olharmos, com efeito, algumas definições: de acordo com César Lignelli, em seu livro *Sons e[m] Cena*, o som é uma energia vibracional em movimento, são ondas produzidas da vibração dos corpos e que se propagam de forma

ondulatória. Então o som pode ser percebido como uma energia sonora que se reparte toda, de forma esférica, em torno da fonte emissora (Lignelli, 2019). O som como fenômeno é intrínseco à natureza humana, amalgamado no corpo, tornando-se fundamental fonte de percepção cinestésica e sensorial das pessoas. Também é reconhecido que o som se traduz em vibração e em frequência. Entendemos a vibração no corpo por meio dos nossos sentidos, no caso, o sentido da percepção cinestésica e da percepção auditiva que nos permite identificar (e vivenciar) as frequências.

A transcendência do som é nele afirmado por seus diferentes valores de sentidos complementares. Neste sentido, as vibrações, por sua vez, nos acometem a todo instante. Moléculas que vibram em consonância com a onda gerada. Por isso sua imagem esférica de propagação; talvez daí a sensação que temos de que o som nos invade por inteiro, capturado pela sinestesia e pela audição. A palavra vibrar, de acordo com o dicionário (DICIO - Dicionário online de português) é um substantivo feminino que significa ato ou efeito de vibrar, de estremecer, de alterar o equilíbrio de algo. Partimos da convicção de que somos seres vibratórios, corpos vibrantes cujas moléculas que o compõem vibram incessantemente. O efeito de vibrar coloca os corpos dentro da ótica das frequências, já que, toda vibração está ligada a uma frequência vibratória qualquer. Ora, se as vibrações se revelam em ondas medidas pelas frequências de oscilação, os corpos seguem vibrando em frequências, cujo equilíbrio se altera a partir das vibrações que o atingem.

No plano das construções arquitetônicas, das edificações, um terremoto provoca alteração do estado de equilíbrio delas, provocando estremecimento a partir da alteração das frequências ondulatórias das moléculas que o compõem, causando muitas vezes o rompimento, desabamento dessas edificações. Esse foi o caso da famosa ponte Tacoma nos Estados Unidos que entrou numa vibração alterada de suas frequências e se rompeu.

Tomando os corpos como objetos vibratórios, torna-se possível inferir que quando as frequências vibratórias dos corpos se alteram, este pode estremecer e alterar seu equilíbrio. No caso dos corpos humanos, essas alterações e estremecimentos podem levar à desvitalização e ao adoecimento.

A frequência por sua vez, está conceituada pela física e mensurada em Hertz, como os ciclos por segundo de vibração das ondas. Frequência se associa também às ditas tonalidades do som. Tonalidades medidas em hertz (440, 432, 550, 332, etc.) produzem ondas sonoras, que por nós são percebidas pelo corpo todo. Importa aqui refletir sobre o poder do som sobre

o corpo e a mente humana, buscando o potencial curativo de uma frequência e sua apropriação como recurso terapêutico em ambientes de promoção da saúde.

Assim sendo, a questão que se faz presente enquanto artistas que promovem experiências poéticas com crianças é: quais as qualidades sonoras escolhidas para compor um espetáculo para bebês? Quando sabemos que som é vibração e que ela pode tanto equilibrar e curar, quanto desvitalizar e adoecer, é fundamental que se conheça as bases sonoras para a criação de um ambiente harmonioso, equilibrado e salutar. A ambiência sonora que harmoniza os sensíveis corpos dos bebês também harmoniza crianças e adultos.

Caminhos em processo

Neste artigo, compartilhamos uma trajetória de pesquisa em andamento sobre a relação do som e seus potenciais poéticos e terapêuticos em experiências artísticas com crianças pequenas. Por um lado, nos debruçamos nos estudos de instrumentos, qualidades sonoras e frequenciais, vocalizações e canções. Por outro lado, buscamos trabalhar de modo interdisciplinar sobre referências em torno do *sound healing* e, também, sobre o desenvolvimento infantil.

Ao longo desta jornada, nos aproximamos de algumas reflexões sobre a pesquisa e a criação poética e curativa do som em experiências teatrais no começo da vida:

a) **qualidade sonora e o começo da vida**: desde a gestação até os primeiros anos da vida de uma criança, temos uma fase de desenvolvimento que é a base para toda a vida da criança. O cuidado com os ambientes sonoros e com o excesso de ruídos pode evitar mal-estar e, até, doenças provenientes do contato com a poluição sonora, além do desequilíbrio emocional, estresse e cansaço.
b) **qualificação da relação adulto criança**: quanto mais o(a) adulto(a) responsável compreender sobre a dimensão acústica presente na relação com a criança, melhor ele(a) poderá criar ambientes, contextos favoráveis à promoção do bem estar e ao bom desenvolvimento da criança.
c) **recursos sonoros**: a música, a fala e os sons instrumentais podem ser recursos de grande importância no acolhimento das crianças. Podem promover experiências de

prazer, ludicidade, vínculo e até atuarem como práticas complementares de ações preventivas e tratamentos de doenças.

Este artigo compartilha investigações e relações multidisciplinares desta pesquisa sobre as linguagens artísticas no começo da vida com foco no ambiente sonoro e seus benefícios ao desenvolvimento dos bebês e crianças pequenas. O espetáculo Erê Bebê segue em processo constante de criação e atualização com base nas pesquisas realizadas. Na nova fase, em sua terceira temporada, assumimos ainda mais a presença de instrumentos e sonoridades que promovam experiências de banhos sonoros ainda mais alinhadas às características do *sound healing*.

Referências

AALBERS, Sonja; FUSAR-POLI, Laura; FREEMAN, Rute E; SPREEN, Marinus; KET, Johannes C F; JCF, VINK, Annemiek C; MARATOS, Ana, CRAWFORD, Mike; CHEN, Xi-Jing; GOLD, Christian. **Music therapy for depression**. Cochrane Database of Systematic Reviews 2017, Issue 11. Art. No.: CD004517. DOI: 10.1002/14651858.CD004517. pub3. Acesso em 22 de março de 2024.

ALEIXO, Fernando; PEROBELLI, Mariene H. 2024. **Erê Bebê: experiência artística no começo da vida.** Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, pag. 16-33. 2024.

CHATTERJEE, Diya; HEGDE, ShantalaÇ THAUT, Michael. Neural Plasticity: **The Substratum of Music-based Interventions in Neurorehabilitation (Plasticidade neural: o substrato das intervenções baseadas em música na neurorreabilitação)**. 1 de janeiro de 2021: 155 – 166.

DEWHURST-MADDOCK, Olivea. **A CURA PELO SOM: técnicas de auto-ajuda através da música e da própria voz.** São Paulo: Madras Editora, 1999.

FALK, Judit. Org. **Abordagem Pikler, educação infantil.** São Paulo: Omnisciência, 2016.

FALK, Judit. Org. **Educar os três primeiros anos: a experiência de Lóczy.** Araraquara, SP: Junqueira&Marin, 2011.

GOLDMAN, Jonathan. **Os sons que curam: o poder dos harmônicos.** São Paulo: Siciliano, 1994.

LIGNELLI, César. **Sons e(m) cena: parâmetros do som: tomo I**. Curitiba: Appris Editora; 2019.

MITHEN, Steve. **The singing Neanderthals. The origins of music, language, mind and body.** London: Weidenfeld & Nicholson, 2005.

SOARES, Suzana Macedo. **Vínculo, movimento e autonomia: educação até 3 anos**. São Paulo: Omnisciência, 2017.

STEINER, Rudolf. **Os doze sentidos e os sete processos vitais**. São Paulo: Antroposófica, 2012.

Artigo recebido em 03/12/2024 e aprovado em 26/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56355

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

[i] Fernando Aleixo - Ator e pesquisador teatral. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP - Brasil). Mestrado em Artes com pesquisa sobre o corpo e a voz na interface da dança e do teatro. Doutor em Teatro com pesquisa sobre processo de criação. Pós Doutorado na University of Cape Town com a pesquisa "Corpo, voz e ritualidade". Realizou Residências Artísticas no Brasil, na Espanha, em Portugal e na China. Integrou por doze anos o Grupo República Cênica (Brasil) onde participou de inúmeras pesquisas e criações artísticas. Dirigiu espetáculos de música, teatro e dança contemporânea. Principais publicações: Corporeidade da Voz: voz do ator (2007); Praticas e Poéticas Vocais I (2014); Práticas e Poéticas Vocais II (2016); Teatro ensino, teorias e prática volume 3: processo de criação (2016); Corpo-voz: revisitando temas, revisando conceitos (2016); Ateliês em Artes Cênicas: produção, extensão e difusão cultural (2017). Atualmente é diretor voluntário do Instituto de Educação Curativa. Integrante da Rede Voz e Cena (Brasil). Aconselhador biográfico em formação pela Escola Livre Antroposofia Formação e Estudos Biográficos de Juiz de Fora. Formação expandida em Antroposofia na Educação e na Saúde; Florais de Bach e de Saint Germain; Magnified Healing; Reiki I e II, Neoxamanismo; Astrologia Cármica. aleixo@ufu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1741102508969302
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8875-8494

[ii] Mariene Perobelli - Possui graduação em Licenciatura em Ed. Artística Hab: Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004). Com especialização em Docência para o Ensino Superior pela UNISUL (2006). É mestre em Educação na linha Educação e Comunicação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Doutora em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2017) com doutorado sanduíche na University of Cape Town, África do Sul, com bolsa CAPES PDSE. Professora efetiva do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.Tem experiência nas áreas de Artes e Educação, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, educação, infância e formação de educadores. Atualmente produz e atua no quadro "CPI dos Pais", na Rádio Universitária (107,5) da UFU. Coordena o programa de extensão "Conexão Erê" com práticas artísticas e educacionais para a infância e parentalidade. Dirige, atua e produz o espetáculo em circulação "Erê Bebê" para famílias com crianças de 0 a 3 anos. Produz conteúdos online sobre o desenvolvimento saudável da criança na primeira infância para pais, educadores e profissionais da infância. Bem como, vem realizando palestras, cursos e vivências para famílias e educadores sobre temas acerca da infância, artes e educação. mariene@ufu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8717030351042625
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6439-7612

[iii] Marco Alvarenga - Professor Assistente 40DE no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes e Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto - DEART/IFAC/UFOP. Atuante nas disciplinas de Expressão vocal e verbal. Foco nas atividades extensionistas, em particular na educação não formal, com viés na arte terapia e arte educação. Integrante do Grupo de Pesquisa Voz e Cena - Sediado na UNB. Coordenador do projeto de extensão Cia da Gente, 17 anos ininterruptos, agrupando 22 bolsistas, atendendo 06 espaços/projetos de acolhimento/atendimento social de Ouro Preto e Mariana Musicalizado em instrumento canto, pela Fundação de Educação Artistica - FEA,1985, em Belo Horizonte, tendo integrado o Grupo de Improvisação Vocal, Dirigido pelo Músico Eduardo Álvares Guimarães. Preparador Vocal, Diretor de Prosódia, Compositor, Ator, Cantor, Produtor, Gestor Cultural. Graduado em Administração de Empresas,pela UNA/MG. Foco em Gestão Cultural e Gestão de Pessoas. Mestrado em Artes, pela Escola de Belas Artes, na área de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais - EBA/UFMG. colegiado@ifac.ufop.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5290386618057121
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1943-2781

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

Vozes à escuta: *mímesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos

Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur) [i]
Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil[ii]

Resumo - Vozes à escuta: *mímesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos
Este trabalho investiga as relações entre escuta, voz e oralidade, com base em duas experiências de *mímesis* vocal, desenvolvidas em contextos criativos e pedagógicos em Artes Cênicas. Congregando teorias do corpo, do teatro, da musicologia, da ciência vocal, da performance e da oralidade, a escuta é abordada como uma ação corporal e política, enquanto a voz é explorada em suas dimensões singular e relacional, conectando tradições orais e memórias compartilhadas. Ambas as experiências foram orientadas pela autora, em postura metaperspectiva, a fim de discutir princípios e ferramentas de criação e ensino decoloniais, com ênfase na voz como elemento cognitivo, cultural e performativo.
Palavras-chave: Escuta. Voz. *Mímesis* Vocal. Oralidade. Memória.

Abstract - Listening voices: vocal *mímesis*, orality and memory in creative and pedagogical processes
This paper discusses the relations between listening, voice and orality, based on two experiences of vocal *mímesis*, carried out in Performing Arts creative and pedagogical contexts. Gathering studies on body, theater, musicology, vocal science, performance and orality, the listening is approached as a bodily and political action, while the voice is explored in its singular and relational dimensions, connecting oral traditions and shared memories. Both experiences were guided by the author, from a metaperspective, to discuss principles and tools for decolonial creation and teaching, with an emphasis on the voice as a cognitive, cultural and performative element.
Keywords: Listening. Voice. Vocal *Mímesis*. Orality. Memory.

Resumen - Voces que escuchan: la *mímesis* vocal, la oralidad y la memoria en los procesos creativos y pedagógicos
El presente texto investiga las relaciones entre escucha, voz y oralidad, a partir de dos experiencias de *mímesis* vocal desarrolladas en contextos creativos y pedagógicos de las Artes Escénicas. Reuniendo teorías del cuerpo, del teatro, de la musicología, de la ciencia vocal, de la performance y de la oralidad, la escucha es abordada como una acción corporal y política, mientras que la voz es explorada en sus dimensiones singular y relacional, conectando tradiciones orales y memorias compartidas. Ambas experiencias fueron guiadas por la autora desde una metaperspectiva para discutir principios y herramientas de creación y enseñanza decolonial, con énfasis en la voz como elemento cognitivo, cultural y performativo.
Palabras clave: Escucha. Voz. *Mímesis* Vocal. Oralidad. Memoria.

Este texto versa sobre as relações entre escuta, voz e oralidade, a partir do estudo de caso de dois procedimentos artísticos - desenvolvidos por mim enquanto artista-criadora e professora no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - a que poderíamos nomear como práticas de *mímesis* vocal.

Mobilizada pela ideia de escuta enquanto ação (Leman, 2008), voz como impulso singular e relacional (Cavarero, 2011) e oralidade como atravessamento de memórias e saberes performados (Martins, 2023), a presente reflexão intenta compartilhar procedimentos de criação e metodologias de ensino no campo da voz em cena, a partir de uma atitude metodológica metaperspectiva (Camargo, 2021) em que a autora assume a dupla posição de sujeito e objeto de pesquisa.

Desenvolvido ao lado do grupo Katharsis Teatro[1], entre 2012 e 2017, o procedimento artístico a ser analisado consistiu na criação de personagens a partir da escuta e da recriação de vozes previamente gravadas e/ou ouvidas em contexto de pesquisa de campo. Já a disciplina - intitulada Poéticas do Corpo e da Voz II, ministrada por mim a estudantes do segundo ano de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - abarcou o desenvolvimento de um exercício de escuta e recriação de áudios gravados, com histórias de família. Tais experiências partiram de uma atitude de escuta atenta, seguida de um processo de mimetização que, para além da simples imitação, compreendeu uma operação tradutória[2].

Sem a pretensão de fixar modelos metodológicos ou esgotar as discussões conceituais acerca da *mímesis* vocal, da escuta, da voz e da oralidade, traremos um percurso reflexivo, fundado na seguinte estrutura: apresentação das perspectivas teóricas utilizadas; descrição e discussão acerca dos processos vivenciados, e considerações finais.

[1] Fundado nos anos 90, em Sorocaba, interior de São Paulo, o grupo integra o Programa de Extensão em Artes Cênicas da Universidade de Sorocaba. Sob direção de Roberto Gill Camargo, foi premiado pela Cooperativa Paulista de Teatro em 2011, indicado ao Prêmio APCA 2015, além de circular e receber prêmios em diversos festivais nacionais e internacionais no Brasil, na Bélgica e na Bolívia. Sua pesquisa é centrada nas relações entre corpo, som e luz, em dramaturgias não-lineares, marcadas pela mistura entre teatro, dança e música.

[2] No texto *Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutora*, Haroldo de Campos (1985), a partir de Walter Benjamin, confronta a imitação como mera busca por similaridade e afiguração, opondo a ela a tradução. Para Benjamin, a tradução não se proporia à assemelhação do original já que o próprio original seria também mutável.

Mímesis Vocal

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2008) conceitua a mimese, a partir do grego *mimeistkai*, como o ato que, em seu sentido primevo, dizia respeito à imitação por meios físicos e linguísticos. Luiz Costa Lima (1995), em vasto estudo sobre a *mímesis*, desfaz a falsa vinculação do termo ao simples *imitatio*, defendendo que, antes de ser espelho, a *mímesis* é uma miragem, ou, mais precisamente, um "processo metamórfico que contraria os padrões da realidade" (Costa Lima, 2018, p.192).

O Lume Teatro- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, ao longo de suas pesquisas e práticas artísticas, desenvolveu a noção de *mímesis corpórea*, como metodologia de criação cênica, fincada na apreensão de ações físicas e vocais observadas. Grosso modo, trata-se de um procedimento de criação que lança o/a ator/atriz em uma situação de contato com outros corpos - humanos ou não -, ambicionando, a partir da observação e da recriação mimética, uma transformação poética no corpo que atua-observa (Hirson; Colla; Ferracini, 2017).

Embora se assemelhe, em alguns pontos, à consolidada *mímesis corpórea* do Lume Teatro, a ideia de *mímesis* que aqui se apresenta traz contornos particulares, direcionados ao som e à voz, oriundos de contextos artísticos, teóricos e formativos específicos.

Do ponto de vista cognitivo, segundo Mercado, Mantell e Pfordresher (2014), imitar uma voz seria uma habilidade complexa que envolve coordenação entre ação e percepção, com finalidade de reencenar, vocalmente, eventos auditivos vivenciados anteriormente. Para os autores, a imitação vocal se presta não somente às funções de aprendizado linguístico e comunicação, mas também à representação multimodal da experiência, envolvendo habilidades multifacetadas mediadas por aprendizagem, memória, atenção e mecanismos de controle vocal. Diferentemente da imitação vocal como capacidade inata, destinada a apreender o mundo para se comunicar - como ocorre com bebês que imitam os sons vocais dos pais e do entorno -, a *mímesis* vocal como habilidade desenvolvida na pessoa adulta envolve retomada de episódios vocais do passado, atenção seletiva aos subcomponentes dos sons experienciados e produzidos, e identificação de objetivos para reprodução de certos fatores acústicos. Nesse sentido, mais do que uma estratégia de aprendizado, a *mímesis* vocal é uma performance guiada pela memória (Mercado; Mantell; Pfordresher, 2014). No entanto, essa

memória não é um disparador monolítico de experiências sonoras passadas que ressoam no presente, mas sim uma ativação complexa de outras memórias - proprioceptivas, musculares, de fluxo respiratório e de ajustes articulatórios, entre outros - que edificam um refinamento técnico para a imitação vocal:

> Sem entender os mecanismos subjacentes à imitação sonora, e sem qualquer habilidade para monitorar tais mecanismos, é simplesmente impossível identificar precisamente as instâncias nas quais a imitação vocal está ocorrendo. (Mercado; Mantell; Pfordresher, 2014, p.11, tradução nossa)[3].

Nessa direção, concebemos a *mímesis* vocal como processo perceptivo, memorial, técnico e criativo, capaz de gerar, por meio da escuta e da recriação vocal, uma ampliação poética da experiência performativa de quem atua.

Escuta é ação

Quando se fala em mimese, no âmbito da cena, é natural que se pense na observação como recurso primordial de mimetização. Hirson, Colla e Ferracini (2017, p. 121), acerca da *mímesis corpórea* como procedimento de criação, afirmam: "A construção do corpo cênico, na mímesis, passa pela observação ativa [...]". Imbuída de ampla significação, tal observação não se limita somente ao exercício de captura visual, mas presume uma relação de atravessamento, mediado pela ação, com a fonte observada:

> [...] na mímesis corpórea, o pensamento-corpo se constrói a partir da observação de estímulos diversos. Essa tensão (zona de confluência) que acontece entre uma coisa e outra é algo que atravessa, necessariamente, o observador, gerando um estado de abertura que se completa em impulso-ação mimética, ou seja, ação no espaço (Hirson; Colla; Ferracini, 2017, p. 121).

Ao adentrarmos o exercício de mimetização sonora, com enfoque nas vozes e seus atributos acústicos e prosódicos, podemos compreender que essa noção de observação expandida - como disparadora da relação com a fonte e do subsequente processo de recriação vocal- canaliza-se pelo ato de escutar.

No âmbito dos estudos sobre a escuta humana, o som foi largamente abordado pela ciência como objeto concreto e exterior ao corpo. Entretanto, para a perspectiva da

[3] *Without understanding the mechanisms that underlie sound imitation, and without any ability to monitor those mechanisms, it is simply not possible to definitively identify instances in which vocal imitation is occurring.*

musicologia corporificada, a relação entre o corpo e as sonoridades do mundo é catalisada pela escuta como forma de ação. Em seu livro, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Marc Leman (2008), um dos mais importantes autores da área da Cognição Musical Corporificada (*Embodied Music Cognition*)[4], introduz um modelo que descreve a relação entre comportamento humano e ambiente, a partir da sincronia entre ação e percepção, nos diferentes níveis de acoplamento do corpo com o som. Fundamentado pelas pesquisas do neurofisiologista francês Alain Berthoz, Leman (2008) explica que a percepção sonora resulta dos traços motores (simulados ou executados) em interação com a informação sensorial da energia sonora, gerando o que ele chama de intencionalidade corporal. Assim, concebe a escuta como uma ação, da ordem perceptiva, que envolve ativação e intencionalidade corporal.

Sandra Ruiz e Hypatia Vourloumis (2023), no livro *Formação sem forma: caminhos para o fim deste mundo* abordam a escuta como uma atitude relacional que, para além das dimensões cognitivas acima mencionadas, poderia fazer "vibrar novas cenas sociais" (Ruiz; Vourloumis, 2023, p.50). As autoras dialogam com o conceito de "escuta profunda", forjado pela acordeonista e compositora Pauline Oliveros (1932-2016), em que estados profundos de consciência poderiam conduzir experiências de escuta atenciosa e aberta para a natureza sonora do ambiente. Como um ato de descoberta de mundo, capaz de absorver o entorno, essa escuta alteraria tanto o sujeito quanto o ambiente: "O aparente nada do silêncio é uma partitura sinfônica robusta; deve-se ouvir profundamente para captar a nota, deve-se reunir a nota para recuperar a escuta" (Ruiz; Vourloumis, 2023, p.51). Lida por Julie Steinmetz como "relacionalidade sônica" (Steinmetz, 2019 apud Ruiz; Vourloumis, 2023), essa atitude de audição profunda seria tributária de uma perspectiva relacional e política da escuta, em que escutar é uma via de mão dupla capaz de gerar "[...] uma poética e uma ética da afinidade" (Ruiz; Vourloumis, 2023, p. 49).

[4] A Cognição Musical Corporificada (*Embodied Music Cognition*) é uma área da musicologia interessada no papel desempenhado pelo corpo humano em interação com atividades musicais. O paradigma da Cognição Musical Corporificada é uma extensão de um paradigma anterior, em que cognição e percepção são entendidas como eventos acoplados. Atualmente, dois grandes campos dividem os interesses dos estudos nessa seara: 1 – a exploração da noção de corporificação (*embodiment*) e seus desdobramentos no tocante à relação entre corpo, gestualidade expressiva e música e 2 – a pesquisa da cognição corporificada ligada aos afetos musicais (Leman et al., 2018).

Vozes únicas e relacionais

Em *Um rei à escuta*, de Ítalo Calvino, um rei tem como única atividade o controle acústico do reino. No palácio, cuja arquitetura lembra um grande ouvido, cada som é indício de fidelidade ou conjura. O rei está preso ao trono e à escuta eterna e funcional de sons que podem indicar a continuidade e obediência às suas regras ou a tentativa de conspiração para destroná-lo. Neste reino, as palavras são reduzidas à sua materialidade sonora e o rei apenas escuta a substância fônica do que é dito, constatando que as gargantas da corte emitem vozes frias como a morte. Certo dia, uma voz de mulher entoa um canto e o rei descobre a unicidade do humano expressa pela singularidade daquela voz única e viva. Tal voz desperta nele a ação, o movimento e o entoar da própria voz que vai na direção da voz ouvida.

A filósofa Adriana Cavarero (2011), em *Vozes Plurais*, afirma que a voz feminina do canto de Calvino revela não só a unicidade de quem a emite, mas anuncia o valor relacional da voz, já que sua emissão implica uma escuta. O rei, superando seu papel unicamente auditivo, descobre que é corpo e que canta, tornando-se também uma fonte sonora, ou seja, a voz chama ao jogo a voz do outro. Num exercício de contraposição à tradição filosófica metafísica, responsável pela desvocalização do conhecimento, Cavarero defende uma *fenomenologia vocálica da unicidade* (2011, p.22).

Para a autora, a voz mostra dados elementares da existência, como idade, características sexuais e de gênero, atestando sua unicidade, além de uma dimensão relacional, uma vez que pressupõe escuta e comunicação. Interessada nos aspectos vocais singulares e subjetivos, bem como na relacionalidade da voz, Cavarero (2011, p.30) afirma que é preciso atentar que o "próprio da voz não está no puro som", mas sim na unicidade relacional. Sua defesa se contrapõe à tradição metafísica platônica e aristotélica que inaugurou o logocentrismo, desvocalizou o pensamento, imprimiu valor de dominação à palavra escrita, à retórica discursiva, e se tornou um mecanismo de controle político e social. Assim, em objeção à desvocalização, Cavarero propõe que se pense um método fundado em "escutar a palavra enquanto ela soa na pluralidade das vozes daqueles que, a cada vez, e dirigindo-se ao outro, falam." (Cavarero, 2011, 29-30).

Oralidades, vocalidades e outros *cantares*

Diante da dinâmica relacional e duplamente plural e singular da escuta e da voz, as interações comunicacionais que trafegam ao longo das histórias e memórias coletivas - sobretudo em culturas não protagonizadas pela escrita e pelo logocentrismo - emergem destacando um terreno comum: a oralidade.

Paul Zumthor, em suas incursões acerca do medievo e de culturas predominantemente orais, debruçou-se sobre o estudo da oralidade, afirmando que esta: "[...] permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão." (Zumthor, 2007, p. 55). No entanto, para além da oralidade, Zumthor sublinha a noção de vocalidade como fenômeno capaz de abarcar a historicidade de cada voz, isto é, seu uso, sua dimensão fisiológica, sua emergência corpórea (Zumthor, 2001). Nesse sentido, prefere a vocalidade à oralidade e defende o conceito de performance enquanto implicação corpórea, como marcador central da presença do corpo na palavra proferida (Zumthor, 2007).

Na esteira das discussões sobre oralidade, vocalidade, performance e escrita, a brasileira Leda Maria Martins, desde a década de 1990, vem tecendo um conceito que trança e expande tais instâncias, com base nas comopercepções africanas e afro-diaspóricas. Trata-se da *oralitura*:

> Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais [...] E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita [...] No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores [...] (Martins, 2023, p.41).

Em diálogo com pensamentos filosóficos advindos das culturas bantu e iorubá, Martins (2023) defende a grafia e a inscrição desses saberes como atos corpóreos - sonoridades, vocalidades, coreografias, vestimentas, artesanias, aromas e sabores - manifestos na estética não como objeto de deleite e apreciação passiva, mas como forma de bem viver em comunidade.

Em *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*, Martins (2021) traz o termo *afrografia* como inscrição dos saberes e formas de vida - marcados pelos violentos processos colonizatórios e pela negrura como forma de episteme - nas Américas: "Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas." (Martins, 2021, p. 30). No capítulo *Cantares*, traz índices afrográficos das vocalidades e sonoridades afro-diaspóricas - em especial afro-americanas - que demarcariam traços específicos do embrenhamento cultural nas oralidades das Américas, como: qualidades rítmicas; diversidade melódica; canto responsorial; dispositivos de percussão; universo narrativo das líricas; funcionalidade da expressão e tendência à obliquidade.

No que concerne às qualidades rítmicas, Martins (2021) ressalta o uso dos tambores como forma de comunicação e a função rítmica presente na reprodução fonética das palavras. A diversidade melódica seria caracterizada pelas técnicas vocais "tensas" e "ligeiramente roucas" (Martins, 2021, p.153), além de conter inflexões significantes e variações de tom e timbre, com intuito de alterar o sentido das palavras. Já o canto responsorial seria evidência do aspecto relacional de uma vocalidade construída em comunidade. No âmbito do universo narrativo das líricas, salienta a presença da mítica e da memória nas canções, cujas letras são tão importantes quanto as melodias. Apresenta, ainda, entre outros marcadores, os enunciados indiretos e conteúdos em paráfrase, flagrantes nos cantares, e também nos modos de fala atravessados pelos saberes ancestrais afrorreferenciados.

> Essa fala musical, em sua singular diversidade, é um dos significantes-rizoma que balizam as expressões artístico-culturais negras nas Américas, fun-dadas (sic!) por formas básicas dominantes das quais derivam, por exemplo, a assimetria do swing afro-americano e da ginga brasileira (Martins, 2021, p.151).

Estudos criativos e pedagógicos: vozes em metaperspectiva

Os preceitos teóricos supracitados cruzam-se com os estudos práticos que temos empreendido nos últimos doze anos, não como baliza ou validação teórica, mas como ressonância conceitual. Dessa forma, tais ideias - que carregam em si epistemes complexas - surgem, aqui, para dar contorno a questões e discussões emergentes dos exemplos que apresentaremos a seguir.

As práticas a serem descritas e posteriormente analisadas tiveram minha participação ativa como artista e docente propositora, de modo que o olhar lançado a suas características segue uma perspectiva processual (Salles, 2011) e metaperspectiva (Camargo, 2021). Ao considerar os índices dos processos criativos que integraram a montagem do espetáculo, e a elaboração e ministração da disciplina, levam-se em conta a falibilidade, a relação com o acaso e o constante fluxo inferencial da criação que, para Cecília Salles (2011) - estudiosa dos processos criativos - desenham uma dinâmica em rede, não-linear e evolutiva, cujas regras se constroem no próprio fazer. Já a metaperspectiva considera a observação autorreferencial a partir do mapeamento de documentos e registros do processo, em casos em que o artista é o próprio pesquisador.

Com base nos documentos de processo, as descrições e análises propostas são de ordem exploratória, sem intenção de traçar hipóteses ou apontar resultados. Para a cena teatral, considerei, como documentos de processo, os registros em cadernos de anotações e pesquisas, além dos vídeos do espetáculo. Para o contexto pedagógico da disciplina, elegi os áudios produzidos pelas estudantes - bem como os áudios originais - seus relatos de trabalho ao longo da disciplina e minhas anotações enquanto docente.

Desenvolvido ao lado do grupo Katharsis Teatro, entre 2012 e 2017, o procedimento artístico consistiu na criação de personagens a partir da escuta e da recriação de vozes previamente gravadas e/ou recolhidas através da observação de pessoas em práticas culturais e cotidianas.

A cena a ser analisada integrou o espetáculo *As estrelas são para sempre?*[5], estreado em 2013 no Festival Internacional de Teatro de Namur, na Bélgica. Em cartaz entre 2013 e 2016, o espetáculo passou por diversos festivais nacionais e internacionais, fez temporada no Teatro Sérgio Cardoso (Sala Paschoal Carlos Magno), em São Paulo, recebeu prêmios de melhor atriz no Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (Blumenau, 2013), FESTE (Pindamonhagaba, 2015) e foi indicado ao Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor atriz em 2015.

Nessa obra, dirigida por Roberto Gill Camargo, com dramaturgia assinada por Camargo e por mim, quatro atores e dois músicos transitam por diversos personagens, que falam diversas línguas, numa estrutura narrativa não-linear, atravessada por proposições

[5] Em 2012, o espetáculo teve uma pré-estreia em Sorocaba, mas sofreu alterações de elenco, dramaturgia e encenação, estreando sua versão final em 2013.

poéticas em torno da irreversibilidade do tempo, e da passagem da infância à velhice. Por meio de uma estrutura rapsódica, designada pelo pesquisador e crítico teatral Alexandre Mate (2015, p.9) como "impressionante narrativa rapsódico-babilônica", diferentes cenas e figuras vão surgindo e se transformando, num processo contínuo de transformação dos signos. A sequência proposta para observação e análise metaperspectiva era uma cena realizada por mim, a partir de pesquisa sobre o Bumba meu boi maranhense e da escuta de pessoas que tinham alguma relação de memória com esse universo poético.

Dessa forma, ao longo do ano de 2012, juntei pesquisa e prática sobre a dança, o canto e os ritmos do Bumba meu boi de Matraca[6] - assunto que me era recorrente em investigações anteriores e na participação ativa junto ao Núcleo de Cultura Popular Leão da Vila[7] - à escuta de depoimentos e toadas cantadas por mestres maranhenses, disponíveis em registros fonográficos. Somou-se a isso, a observação, escuta e conversa com um senhor, de nome José, que olhava carros numa das ruas do bairro Campolim, na cidade de Sorocaba e parecia ter um timbre resultante da predominância de vogais fechadas e posteriores, bem como uma fala musical, marcada por onomatopeias constitutivas de uma prosódia particularmente interessante. A partir dessas sonoridades, teci a escrita dramatúrgica e a subsequente materialização cênica do texto na criação de um personagem fictício a que chamamos de Véio do Boi.

Narrando a memória de um brincante popular, a cena apresentava um depoimento, entremeado com dança e finalizado com uma conhecida toada maranhense de Bumba meu boi: *Urrou do Boi*, composta por Mestre Coxinho (1910-1991), fundador e amo do Boi do Pindaré. Esse fragmento cênico pode ser acessado pelo *link* do registro em vídeo do espetáculo, realizado em 2014: https://youtu.be/uM9Le1NLvL8?si=De5QQQNEsx_1DCgq

[6] Realizado em diferentes localizações do estado do Maranhão, o Bumba meu boi é marcado por variados estilos, chamados de sotaques, como sotaque de Matraca (ou da Ilha), de Guimarães (ou de Zabumba), de Cururupu (ou Costa-de-mão), da Baixada e de Orquestra (Camargo, 2023).

[7] O Núcleo de Cultura Popular Leão da Vila, sediado em Sorocaba e vinculado ao Centro Cultural Quilombinho, foi fundado em 2006, por Ramon Vieira. Coordenado por Vieira e Telma Tessila até 2014, foi um centro de referência em práticas de cultura popular, reunindo crianças, jovens e adultos da cidade.

Figura 1 - Andréia Nhur no espetáculo *As estrelas são para sempre?* - foto de Carine Hermal, no Festival Internacional de Teatro de Namur, 2013, Bélgica

Congregando voz, corpo em movimento e aspectos artísticos de uma manifestação cultural afro-brasileira, a cena do Véio do Boi traz elementos flagrantes de um universo atravessado pela relação entre escuta, vocalidade, oralidade e memória. A escuta, estabelecida a partir do contato com as diferentes sonoridades exploradas, evidencia-se tanto na apreensão do som, quanto na dimensão oral dos conhecimentos transmitidos. Mas isso só se faz possível na chave da percepção ativa, pois cantar uma toada, colocar-se em movimento para dançar, *rolar* o boi e imaginar uma narrativa vivida nesse contexto artístico - que possui formas dramáticas complexas - demanda estar em ação, traçando essas escutas no e pelo corpo.

Como dito anteriormente, a cena não foi resultado de uma observação passiva, mas de contatos prévios com essa forma artística de tradição, logo, a escuta das sonoridades foi mediada pela intencionalidade corpórea (Leman, 2008), como uma busca preditiva por sonoridades que o corpo, de alguma forma, já conhecia e habitava.

No jogo entre vocalidade e oralidade, é possível notar um trânsito entre as formas musicais do Bumba meu boi, presentes não só na toada cantada, mas na dimensão rítmica, timbrística e melódica da fala que, acentuada por diferentes inflexões, variações de tom e timbre (Martins, 2021) edifica uma vocalidade poética e não cotidiana (Zumthor, 2007). Outros aspectos, como predominância do registro vocal modal (Salomão, 2008) e ajustes de ressonância com harmônicos graves, além do uso do modo fonatório firme (Sundberg, 2015) no momento da canção, mostram que escuta atenciosa e desenho vocal estruturado foram elementos fulcrais para a construção desse personagem, ventilando sugestões de gênero e hábitos culturais.

Além desse processo, poderíamos citar, também, a criação de uma das figuras apresentadas no solo *Mulher sem fim*, criado em parceria com o grupo Katharsis Teatro, em 2017, e apresentado na Bolívia (Danzénica, 2017 e FITAZ-Festival Internacional de Teatro de La Paz, 2018), na Bélgica (Destelheide Center, 2020) e no Brasil (Dança à Deriva, Festival Internacional da Novadança-Brasília e Mostra Internacional de Dança de Londrina). Esse espetáculo consiste na reunião de fragmentos discursivos, sonoros e gestuais de diversas mulheres, presentes nas memórias culturais ocidentais. Numa das cenas, escutei repetidas vezes o depoimento de Sérgia Ribeiro da Silva, a cangaceira Dadá, no documentário de Hermano Penna (1976), intitulado *A Mulher no Cangaço*. Com base nessa escuta, segui para a sala de ensaio e recriei o texto, vocalizando uma partitura gestual-vocal, a partir da memória sonora de alguns fragmentos do testemunho de Dadá.

Uma década depois de vivenciar artisticamente os processos supracitados, estendi tais procedimentos criativos ao contexto pedagógico da disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, ministrada para estudantes do segundo ano de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Essa disciplina abarcou conteúdos teórico-práticos acerca de aspectos anato-fisiológicos e acústicos da voz, estudos sobre oralidades e manifestações afro-brasileiras, e uma abordagem artística, envolvendo um exercício de escuta e recriação de áudios gravados, com histórias de família.

Num primeiro momento, traçamos balizas para a construção de um vocabulário comum acerca das especificidades anatômicas, fisiológicas e acústicas da voz, sempre cotejando estudo teórico e práticas somáticas e proprioceptivas, com vistas ao reconhecimento de parâmetros vocais nos processos de escuta e vocalização. Nesse âmbito, trabalhamos fundamentalmente com quatro pilares de mapeamento e compreensão - respiração, fonação, ressonância/articulação e prosódia - explorados sempre em regime de integração.

Ademais, investigamos diferentes abordagens criativas e pedagógicas usadas para pensar a voz e a fala na cena, incluindo estudos de psicodinâmica vocal e investigação de ajustes de trato vocal por meio de jogos com fonemas. Com isso, foi possível tecer um vocabulário comum - não científico - entre o grupo de estudantes, a respeito dos comportamentos vocais - e suas caraterísticas anato-fisiológicas, acústicas e ambientais- em situações cênicas diversas. Tal processo se somou, ainda, ao estudo de técnicas vocais estendidas[8], a práticas de canto e dança em roda, e à discussão do já mencionado livro *Afrografias da Memória*, de Leda Maria Martins (2021), em especial ao capítulo *Cantares*, em que a autora sublinha e detalha características rítmicas, timbrísticas e melódicas das formas de canto e fala afrorreferenciados.

Em conjunto com esse mapeamento, voltamo-nos para exercícios de escuta - que poderiam ser descritos como uma espécie de escuta atenciosa, nos termos de Pauline Oliveros. Tais dinâmicas guiaram sessões de audição de atores e atrizes em atuação cênica e, posteriormente, escuta dos áudios de familiares dos estudantes. No que concerne aos áudios de família, o exercício proposto consistiu na escuta de pequenos depoimentos de pessoas pertencentes ao círculo de convivência dos estudantes - sobretudo de seus *mais velhos* -, a fim de capturar e registrar, em suporte digital de gravação de voz - uma memória familiar que pudesse ser compartilhada.

[8] As Técnicas Vocais Estendidas abarcam diferentes formas de vocalizar, consolidadas por meio de técnicas como *overtone*, *yodelling*, canto inspiratório, distorções vocais, sons guturais, entre outras, que envolvem diferentes estratégias musculares, respiratórias, ressonantais e articulatórias. Para a cantora e pesquisadora Françoise Vanhecke (2017), tais formas vocais foram historicamente lidas como ruidosas e estranhas, até serem agrupadas no guarda-chuva do *extended vocal techniques*.

Diante da gravação, cada um se pôs à escuta no sentido de, ativamente, vislumbrar características vocais inscritas nas narrativas, com foco nos registros vocais (Salomão, 2008), modos fonatórios (Sundberg, 2015) e em aspectos prosódicos[9].

Em seguida, cada estudante tomou para si a tarefa de recriar os áudios, à sua maneira, a partir de um exercício tradutório das características sonoras e prosódicas das vozes originais gravadas.

Entre os diversos áudios produzidos pelos estudantes, destaco os das seguintes alunas, que trouxeram ricas traduções a partir do encontro com suas avós:

Luisa Cristina Loureiro Peluso, em recriação muito próxima ao original de sua avó, narrou um episódio fantástico, vivido por seus antepassados, numa fazenda: https://drive.google.com/file/d/1QnhYvK-nACFQoH4dItf2cBLsweuBlM59/view

Ariadne Rodrigues, após escutar e mapear as características da voz captada, recriou a narrativa de sua avó, Davina Maria Barbosa, quando esta foi trabalhar como empregada doméstica na casa do educador Paulo Freire: https://drive.google.com/file/d/1u_rptqmr2Ycxv57rClOO30d1nlAJQDIi/view?usp=sharing

Já Clara Beatriz Gois Poletti, a partir da conversa com Mercedes del Valle Asiares, sua *abuela* argentina, descobriu histórias sobre sua tataravó, recriando a narrativa em espanhol: https://drive.google.com/file/d/1AW0mFkpO6k0U_meRJtCBaA6FLAUSNqFm/view?usp=sharing

No contexto pedagógico dos áudios recriados pelas estudantes interessa pensar, para além do resultado artístico, como tal procedimento gerou aprendizado a respeito das vocalidades de cada uma. Ao investigar, por meio da escuta atenciosa, as vozes de suas avós, as estudantes descobriram aspectos ainda desconhecidos e potencialidades de suas próprias vozes.

A aluna Luisa Peluso, por exemplo, depois de ter aprendido a mobilizar o uso do registro pulsátil (Salomão, 2008) e a técnica do *Fry Screaming*[10], numa das aulas em que

[9] Embora essas definições balizem muitos dos exercícios práticos propostos em aula, buscamos sempre compor um vocabulário criativo e não-científico, em comum com os estudantes, a partir de sensações e metáforas emergentes dos trabalhos práticos de vocalização, que se equiparam ou se relacionam com os termos técnicos citados.

[10] O registro pulsátil, também conhecido como *vocal fry*, caracteriza-se por emissões abaixo de 70Hz, ou seja, é a voz mais grave que podemos produzir, resultante de explosões isoladas de energia acústica no decorrer do ciclo glótico, separadas por intervalos de silêncio (Salomão, 2008). Já o *Fry Screaming* consiste numa técnica vocal de distorção que une o registro pulsátil e o registro elevado, gerando uma voz com característica de *fry*, mas aguda.

estudamos técnicas vocais estendidas, ouviu repetidamente o áudio de sua avó e identificou que poderia utilizar tais recursos para recriar artisticamente a narrativa, já que, na escuta da voz original, tais aspectos foram perceptíveis: "Percebemos que as ferramentas importantes para recontar uma história poderiam ser as distorções, tais como o *fry scream*: pregas relaxadas que uma parte firma no agudo (faz o fry e joga no nariz fazendo um gatinho/bruxa)." (Trecho do trabalho final de Luisa Peluso, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

Por fim, o áudio performado pela aluna e o original de sua avó não só ficaram parecidos, mas igualmente interessantes, no que concerne à performatividade vocal que os caracterizou.

No momento de escuta compartilhada do exercício performado por Ariadne Rodrigues, os estudantes da turma pensaram que se tratava do áudio original, gravado pela senhora Davina, tamanha foi a surpresa ao ouvir a mimetização vocal trazida por Ariadne. Sua fala, resíduo memorial da fala da avó, trazia música, inflexões e a resistência do traço cultural que, ainda que rarefeito, habitava os dizeres de sua *mais velha*:

> Moro perto da minha avó desde quando nasci e sempre digo para as pessoas que ela perdeu o sotaque baiano há muito tempo, contudo, ao analisar o áudio dela e tentar regravar, notei que ela tem uma voz anasalada, fala de forma mais respirada, puxa muito o S, faz pausas para lembrar, fala com a mão na boca e às vezes solta uma risada muito gostosa e o mais importante: MINHA VÓ TEM UM LINDO SOTAQUE [...] Acho que foi a primeira vez que analisei a voz da minha avó sem barreiras, eu só a acolhi com carinho. Sem contar que essa atividade foi muito gostosa, eu gravei só uma história mas escutei várias, vi que ela teve gosto de falar e mais gostoso ainda quando percebeu que eu realmente estava interessada em escutá-la (trecho do trabalho final de Ariadne Rodrigues, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

Numa universidade como a USP, majoritariamente ocupada por pessoas brancas, cuja adesão ao sistema de cotas raciais aconteceu tardiamente, a voz de Ariadne Rodrigues, mulher negra, mimetizando a voz de sua avó, mulher negra mais velha, delineia a oralitura (Martins, 2021) de uma matriarcalidade:

> Vó Dada, ou Davina Maria Barbosa, nasceu em Itiúba, Bahia, no dia 1 de abril de 1934. Ariana raiz, ela vive tudo com muita intensidade e pulsão. Mudou-se para São Paulo em 1955 junto com seu irmão, tio Nonô. Começou a trabalhar como diarista em casas de família. Por indicação de uma amiga, passou a trabalhar na casa da dona Carmem e, algum tempo depois, também para a prima dela, dona Ana Maria, que posteriormente se tornou Dona Nita Freire, esposa e atualmente viúva de Paulo Freire.
>
> Em 1967, durante uma festa em um terreiro, conheceu Pedro, meu avô. Logo em seguida, engravidou da minha mãe. Teve apenas uma filha e sempre disse que o parto

> doeu muito, lamenta ter sido mãe tão jovem - aos 34 anos - e diz que, se pudesse, teria aproveitado mais a vida. Minha avó tem três netos e um bisneto, sou a neta mais velha.
> Dada ama compartilhar histórias das suas paixões e amores antigos, além de relatar a sua infância complicada. Sua mãe, Alexandrina, morreu logo após seu nascimento, e o pai, Manoel, era reservado e rígido. Sua figura de carinho paternal foi o irmão mais velho, tio Nonô. Mesmo com essas memórias intensas, são as histórias de trabalho que ocupam a maior parte de suas narrativas.
> Ela só se aposentou aos 73 anos, graças à insistência da minha mãe; caso contrário, ainda estaria ativa, não tanto pelo trabalho em si, mas pela oportunidade de conviver com outras pessoas. É difícil segurá-la, e acredito que ela me ensina diariamente sobre como ser uma mulher livre e capaz de realizar sonhos, mesmo que muitos deles não puderam ser concretizados por falta de acesso. (Rodrigues, 2024).[11]

Maria Gabriela Hita (2014), em seu livro *A casa das mulheres n'outro terreiro: famílias matriarcais em Salvador-Ba*, une matrifocalidade, organização doméstica de grupos matriarcais e valores matriciais da cultura afro-brasileira para afirmar que a matriarcalidade diz respeito à linhagem e autoridade materna, em que a mulher-mãe-avó concentra um imenso poder, decorrente de trajetória sinalada por muito trabalho e resiliência em contextos de vulnerabilidade social.

Diante do ato de vocalizar Davina, escrever sua biografia e narrar os desdobramentos do exercício em diários de bordo e no relatório final, pode-se dizer que a estudante passou por um processo tradutório mobilizado por uma escuta entre tempos e linhagens. Ouvir sua avó - que "teve gosto de falar" (Rodrigues, 2024) pois percebeu que sua narrativa interessava - ultrapassou a mera tarefa de mimetizar as características vocais, tornando-se um exemplo de escuta como ação política. O sotaque, de repente, fez-se presente, situando seu território, a Bahia, berço de muitas afrografias e oralituras reminiscentes da afro-diáspora no Brasil.

Também dotada de matriarcalidade, mas vinda de outra linhagem e território, a *mímesis* vocal de Clara Beatriz Gois Poletti gerou um aprofundamento na relação com as oralituras de sua família:

> [...] ao conversar com minha abuela, ela me contou mil e uma histórias novas e cada vez que nós conversávamos, mais detalhes apareciam [...] pedi para minha mãe histórias e ela falou com sua madrinha, que é prima do meu avô, o que rendeu inúmeros áudios e descobertas surpreendentes (trecho do trabalho final de Clara Beatriz Gois Poletti, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

[11] Biografia de Davina Maria Barbosa, escrita por sua neta, Ariadne Rodrigues, para publicação no presente artigo.

Ademais, Clara teceu outro desenho estrutural em sua vocalidade, afirmando uma sonoridade que ainda não havia aparecido em aula. Ao falar em outro idioma, que lhe era familiar, provido de contexto, memória e afeto, respondeu a um convite. Sua unicidade vocal, nos termos de Cavarero (2011), foi convocada pela voz da avó que, por sua vez, foi incitada pela lembrança sobre a tataravó, desenhando memórias em fluxos, em vocalidade relacional.

Considerações finais

Esse estudo apresentou exemplos de práticas criativas e pedagógicas fundamentadas na *mímesis* vocal como ato de tradução metamorfa (Costa Lima, 1995), assente na escuta, na vocalidade e na oralidade.

Diante dos processos apresentados, foi possível constatar que a mimetização decorre de uma escuta ancorada na atenção profunda (Oliveros apud Ruiz; Vourloumis, 2023) da fonte escutada. Igualmente, resulta do conhecimento e da prática com a própria voz e com os recursos que constituem sua potência performativa.

Compreendeu-se, ainda, que escutar é uma ação relacional e política, capaz de convocar vozes duplamente únicas e relacionais. No exercício de escutar atenciosamente a voz do outro, aceita-se o convite de vocalizar coletivamente, na pluralidade de vozes que compõem as oralituras (Martins, 2023) decorrentes de memórias, traçados e tradições.

Esse invocar a própria voz, a partir da escuta da voz do outro - para além de uma ferramenta pedagógica e criativa para as artes da cena - poderia nos levar a outras reflexões, sobretudo quando se trata de ouvir narrativas por tanto tempo silenciadas pelas práticas colonizatórias no Brasil.

Dessa forma, recriar os mais diversos *cantares*, desde o lugar e o contexto onde habitam, é, também, uma forma de mirar a uma educação decolonial e, em alguma medida, emancipatória.

Na Universidade de São Paulo, são incontáveis as vezes em que citamos a pedagogia libertadora de Paulo Freire contra a opressão e a desigualdade social. Curioso pensar que, além de educador, ele também foi patrão. Assim, ouvir a senhora Davina, na voz de sua neta Ariadne, instaura camadas mais profundas a essa discussão. Enquanto a primeira, sob

contornos sociais, raciais e estruturais de opressão, narra sua resiliência, a segunda - cursando uma universidade pública, na área de artes - narra sua emancipação. Porque, se escutar é um ato político, vocalizar pode ser um ato revolucionário:

> [...] a voz tem um poder social muito grande e quem domina a fala, domina posição, hoje em dia usamos muito o termo "lugar de fala", mas será que paramos para pensar o quão profunda é essa frase? Lugar de fala é literalmente uma licença para falar, uma autorização. Como podemos privar tanto algo simples como a voz e a compreensão. Eu pensava que o textocentrismo era o causador de muita discórdia por não ser acessível em muitas culturas e enfim, suas questões políticas, mas hoje eu vejo que a VOZ é muito mais. A gente literalmente tem o poder de silenciar uma pessoa, ou uma sociedade (trecho de trabalho final de Ariadne Rodrigues, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

Referências

CALVINO, Ítalo. **Sob o Sol-Jaguar**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Dança e Música como Práticas Integradas em Performances Afro-Brasileiras:: um estudo tecnocultural**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, *[S. l.]*, v. 13, n. 4, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/129840. Acesso em: 8 dez. 2024.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia**. Voz e Cena, *[S. l.]*, v. 2, n. 02, p. 94–113, 2021. DOI: 10.26512/vozcen.v2i02.40603. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40603. Acesso em: 7 dez. 2024.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcriação: Poética e semiótica da operação tradutora. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **Da transcriação: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011a [1985], p. 9-30.

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

COSTA LIMA, Luiz. **"O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mímesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade"**. [Entrevista cedida a] Ana Lúcia Oliveira, Italo Moriconi, Fábio Lopes da Silva e Georg Otte. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 163-198, jun. 2018. DOI: http://doi.org/10.35520/flbc.2018.v10n19a19621. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19621/14158. Acesso em: 10 nov. 2024

COSTA LIMA, Luiz. **Vida e mímesis**. Rio de Janeiro: 34/Letras, 1995.

HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. **O Estado da Arte do Procedimento de Mímesis Corpórea do Lume**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 112–127, 2017. DOI: 10.5965/1414573102292017112. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112. Acesso em: 15 out. 2024.

HITA, Maria Gabriela. **A casa das mulheres n'outro terreiro: famílias matriarcais em Salvador-Ba**. Salvador: Edufba, 2014.

LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

LEMAN, Marc et al. **What Is Embodied Music Cognition?** In: BADER, Rolf (Ed.). Springer Handbook of Systematic Musicology. Berlin; Heidelberg: Springer Handbooks, 2018. P. 747-760.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MARTINS, Leda Maria**. Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MATE, Alexandre. A rapsódia da palavra-corporalizada no parto da cena: quando um mais um resulta muito mais que dois. IN NHUR, A.; CAMARGO, R.G. (org). **Fluxus: Caderno de Escritos**. Sorocaba: PAMDA, 2015.8-12.

MERCADO, Eduardo; MANTEL, James; PFORDRESHERP, Peter. **Imitating Sounds: A Cognitive Approach to Understanding Vocal Imitation**. Comparative Cognition & Behavior Reviews. 9, 2014, 1-57. 10.3819/ccbr.2014.90002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALOMÃO, Gláucia. **Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete**. São Paulo: Programa de Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem/ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem).

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz. Fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: EDUSP, 2015.

RUIZ, Sandra; Vourloumis, Hypatia. **Formação sem forma: caminhos para o fim deste mundo**. São Paulo: sobinfluencia edições, 2023.

VANHECKE, F. **Inhaling Singing, a new extended vocal technique**. [Ghent, Belgium]: Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy; 2017. Tese (doutorado em musicologia).

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul.. **A letra e a voz: literatura medieval**. Companhia das letras, 2001.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 27/11/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56136

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

---

[i] Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur) - é artista e professora-doutora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Tem doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (bolsa CNPQ), com enfoque em história da dança e estágio doutoral pelo Departamento de Dança da Université de Paris 8 (França), com bolsa CAPES. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP(bolsa CAPES) e graduada em dança pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. Em 2020 e 2021, foi Professora Visitante do Departamento de Musicologia da Ghent Univeristy (Bélgica), com bolsa CAPES-PRINT/Professor Visitante Júnior, onde desenvolveu pesquisas em parceria com o IPEM-Instituto de Musicologia da UGent. Como atriz e bailarina, participou de diversos festivais internacionais de dança, teatro e artes da cena, tendo se apresentado em países da América Latina (Brasil, Argentina e Bolívia) e Europa (Portugal e Bélgica). Desde 2007, atua como bailarina, coreógrafa e pesquisadora do Grupo Pró-Posição (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA 2013 pela pesquisa continuada em dança; Prêmio Denilto Gomes 2017 de melhor intérprete de dança). Desde 1999, trabalha como atriz (premiada 7 vezes como melhor atriz em festivais nacionais de teatro e indicada ao Prêmio APCA de melhor atriz em 2015) e preparadora corporal e vocal do Grupo Katharsis. Tem experiência na área de artes e comunicação, com ênfase em dança, teatro e música. Suas pesquisas acadêmicas se dividem em dois campos de investigação: 1-corpo, memória e história da dança e 2- movimento, som e voz nas artes do corpo.
andreianhur@usp.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8515782341152213
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0157-0334

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

A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas

Viviana de Souza Coletty [i]
Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil [ii]

Resumo - A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas
Este artigo propõe reflexões a partir da experiência estético corpo-vocal do trabalho de criação cênica realizado no contexto de finalização da disciplina de Atuação I do curso de Teatro da Universidade Federal do Acre. O processo de criação foi coletivo e resultou na peça: "Akiri: Quem gritará?" Este trabalho baseia-se especificamente na observação do processo criativo dos alunos da disciplina de Atuação, ano de 2024, que trabalharam textos e letras de música em Hãtxa Kuin. Busca-se observar perspectivas políticas e poéticas a partir da experiência relatada.
Palavras-chave: Voz. Corpo. Língua Originária. Cena. Criação.

Abstract - The voice in scene in the language Hãtxa Kuin for non indigenous people: Poetic and political perspectives
This article proposes reflections from the body-vocal aesthetic experience of the work of scenic creation carried out in the context of finalization of the discipline Actuation I of the course of Theatre of the Federal University of Acre. The creation process was collective and resulted in the play: "Akiri: Who will scream?" This work is based specifically on the observation of the creative process of the students of the discipline of Action I, year 2024, who worked texts and lyrics of music in Hãtxa Kuin. One seeks to observe political and poetic perspectives from the experience reported.
Keywords: Voice. Body. Original Language. Scene. Creation.

Resumen - La voz en escena en el idioma Hãtxa Kuin para los no indígenas: perspectivas poéticas y políticas
Este artículo propone reflexiones desde la experiencia estética cuerpo-vocal del trabajo de creación escénica realizado en el contexto de finalización de la disciplina Actuación I del curso de Teatro de la Universidad Federal de Acre. El proceso de creación fue colectivo y dio como resultado la obra: "Akiri: ¿Quién gritará?" Este trabajo se basa específicamente en la observación del proceso creativo de los alumnos de la disciplina de Acción I, año 2024, que trabajaron textos y letras de música en Hãtxa Kuin. Se busca observar perspectivas políticas y poéticas desde la experiencia relatada.
Palabras clave: Voz. Cuerpo. Lenguaje Original. Escena. Creación.

Em agradecimento ao artista, músico e colega de trabalhos, Yube Huni Kuin (Wardeson Kaxinawá)

Esse artigo busca compartilhar reflexões sobre a voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas. Esssas observações decorrem de um processo de criação em artes cênicas no contexto da Universidade Federal do Acre. É igualmente objetivo desse estudo, propor um diálogo sobre perspectivas poéticas e políticas que despontam a partir do encontro de alunos de teatro brasileiros não indígenas com uma das línguas originárias do país.

Esse encontro foi possibilitado pela participação do artista Yube Huni Kuin, no processo criativo, Yube é do povo Huni Kuin (Kaxinawá), bilíngue em Hãtxa Kuin e Português e é aluno de música na Universidade Federal do Acre.

Atravessando as fumaças

Durante as aulas, prestes a iniciar a criação do espetáculo de finalização do curso de Atuação I, nos deparamos com as fortes nuvens de fumaça provenientes das queimadas, intensificadas por questões de ordem climática, que tomaram quase todos os cantos do Brasil entre setembro e outubro de 2024. Esse cenário apocalíptico foi indiscutivelmente mais grave na região Norte, onde o desmatamento, a estação seca e o cultivo de gado agravaram ainda mais a situação.

Embora muito menos noticiado que as regiões Sul e Sudeste, o bioma amazônico na região Norte, acumulou mais da metade de todos os focos do país, pois:

> Esse volume ainda se soma ao que vem do Pantanal, de Rondônia com a queimada no Parque Guajará-Mirim há um mês[1], e da Bolívia, formando uma densa camada cinza na atmosfera que é arrastada para o restante do mapa formando um "corredor de fumaça"[2].

Como explicam dados do Inpe (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) e do Cemadem (Centro Nacional de Monitoramento e Alerta de Desastres Naturais), ainda em agosto de 2024, quando as fumaças estavam no começo, e o cenário iria piorar durante alguns meses.

[1] Notícia de 27/08/2024.
[2] Disponível em: https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2024/08/27/fumaca-e-fogo-em-numeros-graficos-e-mapas-mostram-tamanho-da-crise-ambiental-no-pais.ghtml

As aulas da rede pública no Acre foram suspensas e indivíduos em situação mais vulnerável, como anciãos e crianças menores de quatro anos, orientados a permanecer em casa, como determinam indicações da OMS em caso de risco de problemas respiratórios graves[3]. Em uma região onde muitas casas são de madeira, com frestas e janelas que não isolam completamente (como palafitas, aldeias e terreiros, por exemplo), e com um índice de vulnerabilidade social entre os maiores do Brasil, quem pôde se proteger minimamente o fez; quem não pôde, não o fez.

A maioria dos acrianos vivem em casas sem ar condicionado, muitas vezes sem janelas que isolem o ar de dentro das casas, umidificadores por exemplo são luxos na maioria dos casos impensáveis, em muitas cidades o transporte é feito majoritariamente por bicicletas, e na capital Rio Branco, principalmente por meio de moto-táxis ou ônibus que não têm ar condicionado e muitas vezes nem janelas. Inúmeros lugares conhecidos pelos moradores foram devastados pelo fogo e já não existem mais, como igarapés ou florestas, que à força das queimadas reincidentes não conseguiram mais se renovar.

Sem ter para onde correr, tudo ficou cinza, não se via o sol e chovia fuligem por mais de dois meses, quase sem interrupção.

A volta para a cena

As aulas físicas foram retomadas aos poucos, quando a fumaça começou a diminuir e foi possível ver novamente o horizonte — e, no estado em que se diz que "há um sol para cada um", tamanha a luz, quando ele finalmente ressurgiu das cinzas, voltamos à cena.

A temática do trabalho de conclusão de disciplina praticamente se impôs junto à tosse e à fumaça que haviam entrado por todos os lados, por todos os poros. As cenas propostas eram, em parte, orientadas e, em parte, improvisadas pelos alunos-criadores. A *cura*, que havia sido escolhido inicialmente como tema da criação no quadro da disciplina, se transformou numa busca simbólica pela *cura para o próprio Acre*, que simplesmente havia desaparecido em meio as ondas de fumaça. Quem gritaria por esse lugar que, – entre a piada e a realidade, diz-se no resto do Brasil – *ninguém nem sabe direito se realmente existe*.

[3]https://g1.globo.com/saude/noticia/2024/09/05/pm25-co-cov-e-nox-o-que-ha-na-fumaca-toxica-das-queimadas-e-por-que-ela-e-nociva-para-nosso-organismo.ghtml e https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/ambient-(outdoor)-air-quality-and-health

Atravessados por esse novo contexto uma pergunta se impunha entre todos na sala de aula: com que voz então retornar à cena? Como retomar o trabalho respeitando as inevitáveis transformações que esses corpos haviam experenciado nos últimos tempos, a nível político e subjetivo?

No intuito de contemplar essas questões através do trabalho criativo e pedagógico durante o processo, no momento em que as aulas tiveram de ser suspensas, foi proposto para que os alunos criassem cenas sobre territórios relacionados às suas memórias, que tivessem se transformado ou que já não existissem mais devido às transformações climáticas, ou pelas queimadas. Muitas paisagens cinzas que antes se tratavam de largos campos verdes e cheios de vida foram descritos, lembrados ou filmados pelos alunos artistas.

Junto às imagens e paisagens que apareciam com as cenas propostas a questão da busca por uma voz em cena continuava latente, e foi na sala de aula que as próprias vozes foram dando a resposta à essa questão em ação, revelando no trabalho cênico aspectos intuídos, anteriormente invisíveis, através de canções, memórias e sonoridades propostas junto o trabalho corporal.

Nesse trabalho,

> A voz ganha uma qualidade de movimento, pois age no acontecimento cênico. A fala vem acompanhada pelo percurso [...]. Ela deve resultar da criação ou modificação da realidade, como gerador de um impacto sobre alguém ou alguma coisa, que toma atitude, faz acontecer. [...] A ação vocal se dá também num plano invisível, mobilizando sensações, impressões. Desloca-se não apenas fisicamente, através de ondas sonoras, mas pelos sentidos e afetos e provoca no encontro [...]. Deve comunicar as nuanças mais impalpáveis do pensamento e dos sentidos (Gayotto, 1997, pp. 26-27).

Assim como desenvolve Gayotto a voz dos alunos artistas, ainda que numa etapa embrionária da cena, foi ganhando volume e protagonismo no processo criativo. O trabalho se deu de maneira a que a voz finalmente *agisse* no espaço, como uma extensão dos próprios corpos, ao ocupar, vibrar, soar, e se relacionar com outros corpos, ainda antes da palavra em si, mas comunicando e/ou sensibilizando.

Com a escuta aguçada para o que estava sendo proposto, e desenvolvendo o trabalho pedagógico através de orientações para os alunos, os próprios foram descobrindo e aprendendo através das próprias possibilidades, limites e repertórios vocais, diante do trabalho coletivo que ia aparecendo em cena.

Gayottto, em seu vasto estudo sobre a voz em cena, vai além ao investigá-la na prática e em diferentes momentos do trabalho do ator, a pesquisadora aponta uma série de potencialidades de um processo que não toma a voz como acessório, mas como a essência mesmo da construção criativa. Luiz Augusto de Paula Souza descreve de maneira sintética o conceito da autora, do que seria uma *voz com ação*: "que arrastaria em seu movimento, as sensações, e os estados subjetivos inéditos, fazendo com que ganhem existência sonora e transitem até incidirem e ressoarem no seu destino" (Gayotto, 1997, p. 7).

A voz é aqui contemplada em sua singularidade e protagonismo, uma voz não é nunca a mesma pois é igualmente corpo (aparelho fonador, cordas vocais, vibradores, etc.), e esta, inevitavelmente, sujeita aos limites físicos de sua estrutura, seus movimentos e performances, e à passagem do tempo.

O processo desenvolvido a partir do trabalho corpo-vocal revelou o que os corpos dos jovens artistas queriam e precisavam falar. Voz e corpo expressavam juntos no espaço de maneira poética: palavras e linguagem ainda que indecifráveis, começavam a emergir nos trabalhos. Personagens criados em coletivo ou individualmente manifestavam a narrativa de bichos, humanos, ou entidades mitológicas amazônicas diante da perspectiva de fim do mundo que as fumaças haviam anunciado. O confronto entre os que estão no meio, sufocando na fumaça e os que estão longe ou ainda fugindo dela, eventualmente buscando partir para outros planetas, apareceu igualmente nas cenas. A sensação de que o país se revelou notadamente mais preocupado quando as fumaças chegaram ao sul e sudeste do Brasil e a revolta com este fato, também foi expressa em cena através de vozes que hora sussurravam num chamado distante, hora gritavam com maior urgência.

Ao avançar do trabalho constatou-se igualmente o que a musicista e antropóloga Magda Pucci, que tem seu trabalho direcionado às sonoridades indígenas brasileiras, propõe, para além da definição mais clássica[4] do que seria a voz:

> A voz tem qualidades que extrapolam seus elementos estruturais, vai além e se completa no simbólico, revela o invisível, e por muitas vezes, é intraduzível [...] sua expressão diz muito do lugar de onde vem e de quem a usa. A voz está inserida em um universo de infinitas possibilidades da oralidade mítico-poético-musical de diferentes culturas. Ela não se isola do seu contexto (Pucci, 2016, p.6).

[4] Compreendemos aqui como *definição classica de voz* as definições que se ocupam extritamente de uma abordagem descritiva e fisiológica do fenômeno vocal, por exemplo: *Som produzido pela vibração das pregas vocais resultante da pressão do ar ao percorrer a laringe.* Disponivel em: https://www.dicio.com.br/voz/

Como propõe Pucci, *extrapolando elementos estruturais*, ao *revelar aspectos invisiveis*; se *completar com o simbólico e dizer muito de onde e de quem a fala*, nos parece que a voz se estabelece finalmente como um elemento testemunhal no processo criativo do ator. Revelando por vezes ao próprio intérprete, aspectos por ele desconhecidos. Nesse sentido, igualmente na sala da aula, corpo e voz testemunhavam, ainda que de maneira por vezes intuitiva, por vezes desajeitada, mas sobretudo poética, aspectos políticos e narrativos de uma história que começava a se insurgir no campo de trabalho: a cena.

Assim, a partir das vozes que nasciam das cenas, havia *o que* se falava, e esse material foi sendo transformado em dramaturgia. Entretanto ainda faltava definir o *como* aspectos desse texto seriam transmitidos.

A questão de uma língua e voz originárias

Foi-se tornando claro que, neste grupo de alunos da UFAC, nenhum dos quais se autodeclarava indígena, havia o interesse de se buscar um resgate originário, histórico, de um encontro contemporâneo com o que foi ceifado e privado do povo acreano (e brasileiro como um todo), enquanto conhecimento e perspectivas de mundo a partir dos povos originários desse território, desde a colonização.

Durante o processo, diante das fumaças que não cessavam e dos anúncios e perspectivas científicas, junto à possibilidade do *fim do Akiri* (fim do mundo, talvez?), surgiu a necessidade de um mergulho no que está, no que ainda resiste, ainda que muitas vezes invisibilizado e/ou desconhecido.

Para os alunos, muitas vezes essa busca tratava da procura de preenchimento de um hiato genético familiar, no caso de jovens descendentes de indígenas que, devido a atrocidades e violências históricas literais ou mais sutis, perderam o traço dessa herança. Essas violências incluíam, por exemplo, a proibição de se comunicarem na língua originária, chamada então pelos invasores de "língua do diabo" ou "língua ruim, atrasada, que não serve mais", como relatam inumeros indígenas e não indígenas, e como pode se averiguar no histórico brasileiro desde meados do século XVIII, como desenvolve Souza (Souza, 2021), ou ainda as avós "pegas no laço", forma popular de designar as meninas (na maioria das vezes indígenas) que eram

literalmente laçadas para depois serem forçadas a se casarem[5], ou ainda outras mais discretas, perversas e duradouras como o preconceito.

Outras vezes, tratava-se de uma busca de compreensão e reparação histórica do lugar de uma identidade e subjetividade brasileiras, busca particularmente presente e urgente à medida que avançamos para o Norte do país. Essas questões apareceram inevitavelmente entre os alunos em algum momento do processo criativo.

Embora o contexto dos estudantes de Artes Cênicas da UFAC, campus Rio Branco, no Acre, seja imerso na realidade e na história brasileiras, permeado pela r-existência de povos originários de etnias diversas, entre alunos, professores, visitantes e funcionários que trabalham, estudam ou passam pela universidade e habitam a cidade, essa realidade compartilhada ainda é, em muitos aspectos, cindida por séculos de extermínio, invisibilização e desconhecimento e, por vezes, pela própria fronteira linguística.

Com relação às línguas originárias, no que tange a predação cultural brasileira legada pela colonização, Rodrigues faz uma triste comparação entre as dimensões físicas e a variedade de línguas entre: Índia; Congo; Tanzânia; Nigéria; Camarões; Birmânia; Tailândia; Indonésia; Laos; Filipinas; México e Guatemala e Brasil, ele compara as dimensões desses países e o número de variedade de línguas. Nessa comparação, levando em conta as dimensões do Brasil e a proporcionalidade de variedade linguística de países menores por exemplo, é muito provável que a quantidade de línguas que foram extintas ultrapasse em muito os números estimados, que seria por volta de 1000 (Rodrigues, 1993, p.93), nesse raciocínio, se fosse considerada a proporcionalidade entre dimensão e variedade linguística entre Brasil e Camarões por exemplo, a probabilidade é de que tenhamos perdido por volta de 4000 línguas.

Vale ressaltar ainda que diferentemente de muitos países da América Latina, como Bolívia, Paraguai, Peru, Colômbia e Argentina, o Brasil não reconhece nenhuma língua originária como oficial a nível nacional, embora não tenhamos mais as milhares de línguas extintas, temos registrado hoje, de acordo com o censo de 2010 do IBGE, ao menos 274 línguas diferentes, faladas entre 305 povos (Bomfim, 2023, p.17), oriundas de, no mínimo, 20 famílias linguísticas distintas. Essa riqueza e variedade ancestral e cultural está praticamente toda ameaçada de extinção, entre outros motivos aponta Bomfim:

[5] Embora este relato ainda tenha apouca literatura cientifica disponível, esse termo «aavos pegas no laço» é extremamente corriqueiro e próximo da realidade da geração dos alunos que têm frequentemente essa história relacionada à avos ou parentes na família.

> Nesses últimos anos temos visto a redução de falantes de línguas indígenas entre alguns povos e com a pandemia da covid-19 houve muitas perdas dos guardiões dos saberes tradicionais e de suas línguas, a exemplo dos últimos anciãos falantes Walapiti (MT), Karitiana (RO), Puruborá (RO), entre outros (Bomfim, 2023, p.18).

Voltando ao Acre, localizado em plena floresta amazônica brasileira, o estado, – nomeado assim muito provavelmente a partir de uma má compreensão de *Aquiri* (rio dos jacarés em Apurinã, uma das etnias indígenas presentes na região) pelos portugueses – tem uma população originária de aproximadamente 31699 indígenas, o que corresponde a por volta de 3,8% da população total do estado, segundo o último censo de 2022 do IBGE[6].

Apesar da presença mais marcante dos povos originários e de seus saberes e práticas, em comparação com outros "brasis", sudestinos por exemplo, há ainda uma grande distância entre conhecimentos, encontros, visibilidades e direitos de indígenas e não indígenas.

Diante dessas constatações e urgências fez-se necessário o mergulho *nos* e *a partir* dos próprios corpos acreanos em cena, e o encontro com uma outra voz e outra língua, um outro ao mesmo tempo desconhecido e originário: a língua e a voz dos verdadeiros *donos dessa terra*, diríamos pela voz do estrangeiro, ou os verdadeiros *filhos da terra*, pela voz do "povo verdadeiro" (Nicolli, 2024, p. 66), os "primeiros povos" como se autodetermina o povo Huni Kuin (Nicolli, 2024, p. 66), a voz de quem já estava aqui.

Os Huni Kuins, ou Kaxinawá[7], como foram chamados pelos brancos, é o povo tradicional mais populoso do Estado do Acre (Nicolli, 2024, p. 66), e habitam:

> a floresta tropical no leste peruano, desde o sopé dos Andes até a fronteira com o sul do Brasil [...] no Brasil se espalham pelos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus, abrangendo a área do Alto Juruá todas as regiões do Acre. No sul do Amazonas, habitam o Vale do Javari [...] o povo tradicional mais populoso do Acre (Nicolli, 2024, p.66).

A língua do povo Huni Kuin, chamada Hãtxa Kuin, pertence à família Pano, assim como o Yawanawá e o Shawãdawa. De forma breve, as línguas, a partir de análises de suas semelhanças, até onde se consegue verificar, são organizadas em grupos menores e maiores, primeiro em famílias e depois em troncos. O português, por exemplo, pertence à família do Latim, que, por sua vez, faz parte do tronco Indo-Europeu. A língua guarani encontra-se na

[6] Disponível em : https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102018.pdf
[7] Kaxinawa: Povo do morcego, Kaxi seria morcego e Nawa povo em Hãtxa Kuin. Mas é uma denominação considerada pejorativa pelos Huni Kuins, segundo Prof. Dr. Joaquim Paulo Adelino Kaxinawa, Mana, disponivem em : https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/

família Tupi-Guarani, que, junto à família Juruna e Mondé por exemplo, vem do tronco Proto-Tupi. Já a família Pano tem um tronco ainda desconhecido[8].

Outras famílias de línguas originárias do Brasil incluem a Tukano, a Juruna e a Tupi, por exemplo, como desenvolve Seki (1999, p.259):

> O número ainda existente de línguas indígenas brasileiras representa uma grande diversidade linguística [...] se distribuem por cinco grandes grupos - Tronco Tupi, Tronco Macro-Jê, Família Karib, Família Aruak, Família Pano; havendo ainda nove outras famílias menores e dez isolados linguísticos.

Nesse momento do processo, apresentamos o projeto e convidamos o artista Yube Huni Kuin, falante bilíngue, Português e Hãtxa Kuin, para trabalhar a música do espetáculo. Yube já havia trabalhado conosco em outra construção sonora de um espetáculo cênico junto á outro grupo de alunos.

Fato é que o desenvolvimento criativo dos corpos imersos na urgência de um grito eminente e na busca de uma ancestralidade, junto ao encontro com a música e proposições de Yube Huni Kuin, culminaram em uma narrativa e dramaturgia na qual o grito e a voz que se buscavam seriam encontrados justamente através do encontro com uma voz na língua de um povo originário.

Dessa forma, no percurso da criação cênica coletiva do espetáculo "Akiri, quem gritará?", trabalhou-se com o português e com texto e letras de músicas em língua Hãtxa Kuin. Yube compôs e traduziu fragmentos de textos que surgiram de cenas criadas em sala de aula, colaborou com a construção dramatúrgica, conduziu algumas práticas vocais, e criou e apresentou a trilha sonora: tocando, cantando e participando de uma cena com texto.

E dentro da sala de trabalho, na fumaça do Akiri, a questão poética e política, de quem gritaria e com que voz, começava a ser respondida nos corpos e nas cenas, e no encontro com Yube que se apropriava igualmente da criação, dando vazão à nova anciã Hãtxa Kuin. A língua tão cheia de significado para todos, era aos poucos sendo passada de forma as vezes atrapalhada, mas cheia de potência. Através da língua, a voz, como propuseram Gayotto, Pucci e finalmente como experenciamos em nosso percurso, assumia organicamente seu protagonismo, unindo atores e músico de maneira poética, sendo a principal responsável pelo desenvolvimento narrativo e dramatúrgico da peça.

[8] Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História.** CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002, p.61.

Figura 1. Foto tirada de registro de ensaio com Yube Huni Kuin.

Algumas das traduções de Yube Huni Kuin para o espetáculo

Falas do xamã :

Yube, (português)-

Meu filho,

Fale para todos parar de destruir a natureza, precisamos cuidar e protegê-la

Se as pessoas não pararem de fazer isso todos vão morrer!

Yube (Hãtxa Kuin)-

Yurabu tibi banabimatawe

Hamapei keyuabuma

Mekenubunã

Mã haskawamarã Keyu rebu kanikikirã

Texto canção:

Quem vai gritar pelas águas manchadas do mar?
Tsuã sei aki henewã retsis keyu tanayarã ?

Quem vai gritar pelas árvores sem chão?
Tsuã sei aki ni xarabu ana hamanakenã ?

Texto da cena «Raimundo e Jorge»:
Voa, foge, corre que o homem vem aí.
Nuyawê, hunekaiwê, kuxikaiwê na yurabu bekani ki kirã.

Breve nota sobre a tradução

O Português e o Hãtxa Kuin apresentam léxicos e sintaxes diferentes, uma vez que se tratam de uma língua de tradição escrita e outra oral, este aspecto é um dos que transformam a tradução em um processo desafiador, como pontua Yube em texto transcrito posteriormente neste artigo, desafiador, mas igualmente complexo e rico.

Trata-se, como esclarece o linguísta Edilson Baniwa (2023)[9], "de uma aproximação de mundos diferentes", que com certeza pode apresentar diferentes interpretações (Baniwa, 2023), entretanto retomamos aqui Pucci que ressalta de maneira similar sobre a voz, e suas *qualidades por vezes intraduzíveis* (Pucci, 2016, p.6), essas constatações, longe de aferirem um impedimento ou uma barreira comunicacional, apontam para a possibilidade de trilhar novos caminhos.

Nesse sentido, Pucci atenta para a possibilidade de *abordagens transdisciplinares, relacionando as áreas dos saberes e não as dividindo*[10], para fornecer um conhecimento mais amplo e talvez outras formas de conexão entre culturas. No que concerne as aproximações e os

[9] Em entrevista no quadro da **Apresentação dos trabalhos realizados e/ou em andamento por pesquisadores indígenas do GT Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas - Brasil (2022-2032)** 1ª Roda de conversa com a temática - Tradução em Línguas Indígenas. Pesquisadores: Edilson Baniwa Joana Mongelo Guarani Karina Kambeba Mediação: Mário Ramão Guarani. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BdbYYaovFi0

[10] PUCCI, Magda. Sobre o projeto *Cantos da floresta*, 2021, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NSorretCwX0

encontros com as sonoridade e culturas indígenas[11], ela cita algumas disciplinas como: a linguística, etnomusicologia, arqueologia, música e história.

Nossa breve experiência tem nos mostrado que, como propõe a pesquisadora, essa transdisciplinaridade é mais que bem vinda e pode colaborar com conexões e traduções, nessa perspectiva proporíamos ainda de agregar outras disciplinas como o teatro, a dança e a etnocenologia, que contemplam e evocam igualmente o corpo para esses possíveis encontros e conexões.

Considerações finais

Eu completo 67 anos em setembro, se eu olhar pra trás, eu vejo uma rota de fuga.
Se tem uma coisa que nos iguala hoje é a questão de estarmos todos em rota de fuga.
Ailton Krenak[12]

Finalmente parece-nos consequente relacionar essa micro-realidade da sala de aula com uma tendência, de dimensões brasileira e internacional, de algumas vias de visibilidade para as lutas dos povos originários, seja através de livros, ações e comunicações feitas pelos próprios indígenas, entre eles: Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Kaká Wera (entre muitos outros), seja pelo interesse de brasileiros não indígenas por heranças e saberes ancestrais.

Há ainda as mobilizações pelas especificidades na educação e formação de docentes indígenas, como a criação da **OPIAC - Organização dos Professores Indígenas do Acre**, em 2000, ou em âmbito nacional, com a criação dos Territórios Etnoeducacionais em 2009 (Nicolli, 2024, p.49).

Ainda nesse âmbito, pesa lembrar e relembrar que práticas políticas e públicas nesse sentido são "tardias e ineficazes", como esclarecem Elcio Severino da Silva Filho Manchineri e Francisco Batista da Silva Manchineri (Machineri; Machineri, 2024, p.46), os direitos à terra, à educação, à saúde e à preservação das identidades étnicas (línguas, culturas, tradições, modos de ser e de pensar), garantidos pela Constituição Federal, datam de 1988, e ainda assim, "somente nas últimas décadas é que, em alguma medida, as instituições escolares têm

[11] Idem.
[12] Líder indígenam escritor e ambialista em entrevista 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-o8IunpqgXY

assumido a função de acesso aos conhecimentos científicos e de valorização dos saberes tradicionais" (Machineri; Machineri, 2024, p.46).

A nível internacional destacamos a *Década das Línguas Indígenas* (2022-2032), ação que busca abarcar a dimensão abissal do problema linguístico-cultural planetário. Com o Grupo de Trabalho Internacional lançado em 2022, convocado desde 2019 pela Unesco - ONU, este projeto visa soar um alerta para o "adormecimento mundial das línguas indígenas", com o lema: *Nada para nós sem nós*, o projeto vem implantando ações diversas, discutindo o resgate, a preservação e a difusão de línguas e etnias, além de produzir traduções, como a da *Carta Magna* para o Nheengatu[13], por exemplo.

E finalmente ressaltamos as manifestações e criações possibilitadas pela arte, com artistas como Zahy Guajajara, Jarder Esbell, Denilson Baniwa, Emerson Uýra.

No caso específico do teatro no Brasil, tendo em vista seu histórico jesuítico-catequético, em seu texto-manifesto: *O teatro como contracolonyzação Tupy-Guarany Nhandewa*, o artista potyguara Juan Nyn, nos relembra um compromisso expresso em uma conversa entre Kaká Wera e Zé Celso Martinez, o de que: "o Teatro Contemporâneo de nada serve a essa terra se não servyr para de(s)colonyzar e de(s)catequyzar" (Duarte; Terena, 2023).

Esses encontros possibilitados pelo processo criativo relatado suscitaram muitas questões sobre o trabalho e as técnicas da voz em cena, o trabalho com a nova língua — ao mesmo tempo próxima e distante dos jovens não indígenas brasileiros acrianos — respondeu á algumas questões, e provocou outras várias. Mesmo para Yube que revelou estar em um momento de aprofundar saberes e conhecimentos das próprias origens e cultura através da academia. Isso porque, embora sua língua originária não tenha sido apagada, a língua e os modos de vida do colonizador também lhes foram impostos desde o nascimento.

O trabalho de aprendizado de arte através da academia, principalmente fundamentada em técnicas corporais e vocais de tradição europeia e asiática, no encontro com o trabalho com uma língua de tradição oral, tem nos provocado muitas questões que nos parecem abrir possibilidades para construção de caminhos de aprendizado transdisciplinar, decolonial e anticapitalista (afinal a quem interessa o trabalho, a difusão e o contato com línguas originárias?). A título de anedota, o próprio Anchieta (1534-1597) em 1555 se coloca esta

[13] Após 35 anos a constituição brasileira de 1988 é traduzida para o Nheengatu, língua escolhida, entre outros motivos, por já ter sido a mais falada na região Amazônica até meados do século 19. Disponível em: https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/constituicao-em-nheengatu-pela-primeira-vez-carta-magna-ganha-traducao-para-lingua-indigena/

mesma questão, pensando sobre escrever a gramática tupinambá o padre se diz: *Não a ponho em arte porque não há quem aproveite* (Rodrigues, 1998, pp. 72-73)[14].

A parte a anedota, esse processo parece apontar possibilidades concretas para proporcionar outros encontros, dentro do contexto acadêmico mas abrindo portas. Longe de tentar adequar uma coisa à outra, a língua que se fala é também e inevitavelmente, uma forma de existir e de ler o mundo. Segundo alguns linguístas, ela é igualmente uma forma de moldar o mundo, nesse sentido, entre linguagem e mundo, podemos pensar conceitos que parecem inofensivos, mas que, com o tempo, podem operar na cultura de forma poderosa, como pequenas ondas no meio do oceano podem significar um tsunami.

Da mesma forma, a poética e a potência do encontro entre diferentes forças e saberes que estruturam formas de ver e estar no mundo, podem também acionar outras potências, em corpos e cenas, de maneira poética e política, mutuamente se deixando transformar por novos territórios, sem fincar bandeira.

Compreender formas de como se estrutura a voz do "outro" através do veículo sensível da arte, nos parece uma pista importante para novas possibilidades decoloniais de comunicar e gritar coletivamente. Desconstruindo a língua imposta e abrindo caminhos plurais, para as línguas e vozes que reexistem. Através da voz e do corpo, no contexto da arte, vivenciando e possibilitando encontros que há muito nos foram privados.

Figura 2. Cartaz do espetáculo, arte de Ana Beatriz Barbosa da Silva.

[14] Finalmente ele optará por fazê-lo cinco anos depois (Rodrigues, 1998, p. 73).

YUBE HUNI KUIN sobre o processo

(Material transcrito a partir de áudios)

Pra mim foi um desafio, porque no nosso idioma não há tradução para o português, pois são palavras específicas. A gente consegue escrever ou traduzir de uma forma que fique próxima, como se fossem outras palavras que não têm o mesmo sentido, mas que falam sobre aquilo que a gente vai entender. Então, não tem como traduzir certos termos Huni Kuin. Para mim, foi um desafio. E isso também me ajudou a pensar no que faria sentido.

Minha experiência de ensinar para os alunos que não são indígenas sobre os textos e as letras das músicas que foram criadas no espetáculo, em tempo curto, foi um desafio, porque eles nunca tinham tido contato com isso. Por exemplo, uma palavra depende muito do contexto para ter um sentido, um significado. E a questão do fonema, da vogal, do alfabeto, são diferentes, como se tivesse um sotaque diferente. Então, os alunos tiveram dificuldade também para pronunciar.

Na questão de escuta, eles conseguem entender, mas para pronunciar de forma clara leva tempo. É um pouco diferente porque é outra linguagem. As pessoas fazendo isso em cena, traduzindo, falando em Hãtxa Kuin como eu passei, por exemplo, se tivesse uma plateia de indígenas Huni Kuin, eles iam achar interessante, mas ao mesmo tempo engraçado, porque eles não conseguem falar de forma correta, assim como os indígenas não conseguem falar certas palavras em português corretamente. Mas isso faz parte, porque não é da cultura do homem branco ocidental. Eu acho que é normal, mas as palavras também são ditas de outras formas: através da expressão corporal, dos gestos, do olhar também. Não são faladas aleatoriamente, então tem todo um sentido quando se vai falar certas coisas. Para entender tudo isso, leva um tempo.

Português e Huni Kuin, para mim, os dois são bem interessantes, e para as pessoas também, pois elas conseguem ver que eu consigo entender. Mesmo que não seja perfeito, eu tenho certo domínio de cantar nas duas línguas. Eu sei a minha e o português, então eu consigo cantar, expressar e fazer a junção das duas línguas. É importante para as pessoas olharem e entenderem que existem várias linguagens que são adaptadas, incorporadas, apropriadas. Também não são diferentes; por exemplo, existem outras línguas estrangeiras que as pessoas traduzem para o português.

Eu acredito que é possível e já existe um acesso e uma troca sensíveis da língua originária do meu povo, etnia Huni Kuin, com artistas e públicos indígenas e não indígenas, através das artes. Alguns alunos já estão aprendendo e falando algumas palavras, principalmente o termo *Txai*, que eles preferem usar ao invés de "índio" ou "indígena". Agora, é uma outra forma de chamar, mas eles não sabem o significado (risos). Porém, é como se estivessem falando de nós, né? E, fora isso, eu acho que é importante trazer outros termos. No estado do Acre, por exemplo, existem 16 povos, e cada um tem sua língua, ou seja, são várias línguas. Acho que é importante trazer isso também para divulgar, expandir, para se tornar algo normal no futuro. Acho que o teatro pode ajudar.

Sobre as técnicas e o trabalho corporal-vocal do pensamento ocidental, antes de entrar na universidade, estando no povo Huni Kuin, eu acho que no conhecimento indígena como um todo, a gente também já aprende, assim sem estar dentro de uma escola ou universidade. Só que a gente não estuda dessa forma, passo a passo, como se aprende na universidade. A gente aprende de forma prática, quase aleatória, e vai aprendendo assim.

Sobre metodologia, quando se fala de instrumentos indígenas, de música, dança, arte, todas as disciplinas e contextos, o indígena trabalha em todas essas áreas. Na medicina, plantas medicinais, na área da saúde, nas engenharias, economia, planejamento administrativo, tudo isso os indígenas já trabalham. Mas a universidade, é como se não quisesse entender que é um conhecimento dos povos originários, e ainda mais no contexto europeu. Até porque os indígenas não tinham o conhecimento de escrever, ler, essas questões da escrita. Os conhecimentos vieram sendo passados de geração em geração através da oralidade. As pessoas guardam o conhecimento na memória, e ele vai sendo transmitido assim. O conhecimento ocidental é mais validado porque tem registro, tem como ver, tem uma versão única. É como se fosse isso: o que está escrito no livro, as pessoas seguem. No entanto, a diferença é que no conhecimento do povo Huni Kuin, não existe nada escrito. Atualmente, a gente está tentando fazer os trabalhos, depois que começamos a acessar a escola, a academia, para entender como tudo isso funciona.

Minha relação com minha língua e com o português, no trabalho acadêmico, depois que entrei na universidade, é que estou estudando mais profundamente minha língua, tentando entender melhor minha origem, minha cultura, os cantos, a história do meu povo, quem sou eu, de onde vim. Entendendo tudo isso. Porque depois da colonização, depois do contato com os brancos, a história mudou. Antes do contato com os portugueses, quando eles

não tinham invadido o Brasil, era uma outra história, uma outra realidade. Depois disso, crescemos no meio da cidade, no contexto urbano, então já é tudo diferente. Eu cresci falando português desde pequeno. Meus pais sabem falar português, a maioria dos indígenas hoje em dia também entende português. Na aldeia, é normal ouvir as pessoas falando português. Então, desde pequeno, sempre falei, mas agora estou praticando um pouco mais. Entendo de tudo e sei falar todas as palavras também, mas continuo aprendendo.

Nossa cultura, eu vejo, ainda não foi completamente fortalecida. Agora estamos tentando resgatar, porque ficamos muito tempo parados, sem poder fazer nada. É por isso que esquecemos várias coisas.

Figura 3. Foto antes da apresentação.

Referências

ABREU, J. Capistrano de. **Vocabulário da língua caxinauás.** [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1910] - [1913]. 36 doc. (2188 p.), Original. Localização: Manuscritos - 12,1,016-051.

BOMFIM, Anari Braz. **Um breve panorama das línguas indígenas do Brasil**. In: Na ponta do lápis, nº 40, Agosto 2023.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Introdução às Línguas Indígenas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.

DUARTE, Andreia., TERENA, Naine. (Org.). **Teatro e os povos indígenas: Janelas Abertas para a possibilidade**. N1- edições, São Paulo. 2023.

GAYOTTO, Lucia. **Voz, partitura da ação**. Ed. Plexus, SP. 2002.

HUNI KUĨ, Dasu Inu Bake (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá). ***Nukũ Beyá Xarabu*: A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuĩ da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda.** Dissertação (mestrado). Rio Branco, PPGAC- Universidade Federal do Acre, 2022.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígena**. In: Revista Proa, n°02, vol.01, 2010. Disponível em http://www.ifch.unicamp.br/proa

NICOLLI, Aline Andréia (Org.). **Estabelecendo conexões: saberes e culturas dos povos indígenas na Universidade.** Edufac. 2024, Rio Branco/Acre. 78 p.

Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História.** CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.

PUCCI, M. **Influência da voz indígena na música brasileira.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016.

RODRIGUES, Aryon. **Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas.** Delta, São Paulo, 9 (1): 83-103, 1993.

RODRIGUES, Aryon. **O conceito de língua indígena no Brasil, I: os primeiros cem anos (1550- 1650) na Costa Leste.** In: Línguas e Instrumentos Linguísticos, São Paulo: Pontes, (1), 1998.

SEKI, Lucy. **A linguística indígena no Brasil.** In: Linguística, revista da ALFAL. Campinas: Unicamp, 11: 2000.

SOUZA, Pedro Daniel dos Santos. **E saber a lingua geral dos indios**: reconfiigurações lingusticas nas vilas de indios da capitaniaa da Bahia. In: Revista Historia (São Paulo), v.40, e 2021012, 2021.

TRAVASSOS, Elisabeth. **A voz objeto fugidio: voz e "musicologias"**. in: Música em perspectiva, vol1. n.1 março, 2008, pp. 14-42.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56131

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

[i] Viviana de Souza Coletty - Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (2007), mestrado em Artes, Filosofia e Estética - Universidade Paris 8 (2012) e doutorado cotutela em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes pela Universidade Paris 8 (2017) e em Comunicação e Semiótica pela PUC - SP (2017). Atualmente é docente da Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em teatro, dança, estética, comunicação e filosofia. É pesquisadora associada e colaboradora do grupo Cenas do mundo, criação, saberes criticos. Escola doutoral estética, ciência e tecnologias das Artes, universidade Paris 8. viviana.coletty@ufac.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4976863690782647
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-7992-511X

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

Entre a Pedagogia da Voz e a Direção Vocal: reflexões sobre aspectos comuns e autónomos das suas práticas

João Henriques [i]
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal [ii]

Resumo - Entre a Pedagogia da Voz e a Direção Vocal: reflexões sobre aspectos comuns e autónomos das suas práticas
A direção vocal, enquanto atividade colaborativa das artes cênicas, estabelece-se como um lugar de desenvolvimento de estratégias de trabalho de voz e texto com o ator, em processos de criação. Podendo ser considerada uma extensão da pedagogia vocal, propomos que, para além dos pontos em comum, existem fatores que diferenciam as suas práticas, como *contexto* e *tempo de duração* do trabalho, *condições* e *expectativas de resultados*, *papeis* e *dinâmicas relacionais* e outras *competências específicas*. O artigo pretende analisar esses fatores a partir do modo como os conceitos de autoimagem, congruência e autenticidade vocais, regulação afetiva e hábitos vocais inconscientes são abordados nas duas práticas.
Palavras-chave: Direção Vocal. Pedagogia Vocal. Autoimagem Vocal. Congruência Vocal. Hábito Vocal.

Abstract - Between Voice Pedagogy and Voice Direction: reflections on common and distinctive aspects of their practices
Voice direction, a collaborative practice in the performing arts, establishes itself as a place for developing voice and text work with the actor, during stage production processes. Although it can be considered an extension of voice pedagogy, we propose that, in addition to their common grounds, there are factors that differentiate their practices, such as *context* and *duration* of work, *conditions* and *expectations of results*, *roles* and *relationship dynamics* and other *specific skills*. This article analyzes these factors based on the ways in which the concepts of vocal self-image, vocal congruence, vocal authenticity, affective regulation and unconscious vocal habits are approached in both practices.
Keywords: Voice Direction. Voice Pedagogy. Vocal Self-Image. Vocal Congruence. Vocal Habit.

Resumen - Entre la Pedagogía de Voz y la Dirección Vocal: reflexiones sobre aspectos compartidos y autónomos de sus prácticas
La dirección vocal, una actividad colaborativa en las artes escénicas, se constituye como un lugar de desarrollo del trabajo de voz y texto con el actor, en la creación escénica. Pudiendo considerarse una extensión de la pedagogía vocal, proponemos que, además de los puntos en común, existen factores que diferencian sus prácticas, como el *contexto* y *duración* del trabajo, las *condiciones* y *expectativas de resultados*, los *roles* y *dinámicas relacionales* y demás *competencias específicas*. El artículo pretende analizar estos factores a partir de lo enfoque que los conceptos de autoimagen, congruencia y autenticidad vocales, regulación afectiva y hábitos vocales inconscientes tienen en las dos prácticas.
Palabras clave: Dirección Vocal. Pedagogía Vocal. Autoimagen Vocal. Congruencia Vocal. Hábito Vocal.

Historicamente, as práticas de ensino artístico da voz têm revelado a tendência para a adoção de modelos de relação direta 'um-a-um' (Withers-Wilson, 1993). Deste *costume* surgiu, por exemplo, o modelo de orientação por mentoria. Hetterly et al. (2020), lembram-nos o quanto ele ainda está enraizado na prática e no modo como informa e determina a sua natureza e identidade, quer na sala de aula, em contextos de ensino institucional, quer na sala de ensaio, em contextos de criação cênica.

Com efeito, apesar da moderna profissionalização da atividade, dos significativos avanços da ciência da voz, e da disseminação de cursos de formação, a arte da pedagogia e da direção vocais continua a reger-se fortemente por modelos e práticas de transmissão oral (*idem*). Existe hoje à disposição uma oferta prolífica de abordagens e metodologias pedagógicas, resultado de um movimento levado a cabo por personalidades que se tornaram referência na investigação da voz, do texto e do discurso, nomeadamente a partir da segunda metade do séc. XX[1]. Estes pedagogos e, especialmente, os seus seguidores, que as cruzam e disseminam em abordagens personalizadas, têm sido os principais responsáveis pelo estabelecimento e reconhecimento científico destas áreas e pelo seu crescente corpo literário (Hetterly et al., 2020).

Pedagogia e direção vocais são duas práticas que partilham o fazer específico do trabalho de voz e texto. Este facto parece induzir, no entendimento comum, um sentido de identificação entre ambas. Contudo, o trânsito entre as duas atividades, que muitos dos seus profissionais fomentam, tem promovido contributos decisivos para o avanço individual de cada uma, revelando uma contaminação positiva (Petry, 2018; Syler, 2018)[2]. Este fenômeno parece indicar que existem fatores distintivos, empiricamente subentendidos, a aguardar uma exposição mais declarada na literatura científica.

Ao identificar esta lacuna, interessou-nos pesquisar os aspectos partilhados e autónomos entre ambas as práticas, e propor critérios específicos que conduzissem essa reflexão, selecionando-os a partir de entrevistas e estudos de caso que constituem o estado da arte. A riqueza semântica que a citação direta revela, nas vozes dos profissionais, quer da

[1] Referimo-nos às metodologias Linklater Voice, Fitzmaurice Voicework, Knight-Thompson Speechwork, Rodenburg Teacher Certification, Alexander Technique, Lessac Training and Research Institute, Feldenkrais Method, Roy Hart Theatre, Estill Voice Training, para além do legado literário de Cicely Berry, entre outros (Hetterly et al., 2020, p. 32).

[2] Como refere Betty Moulton (2023, p. 366): "novas abordagens e pedagogia para a sala de aula acadêmica fluem facilmente destas oportunidades profissionais". Original em inglês: "new approaches and pedagogy for the academic classroom easily flow from these professional opportunities".

prática pedagógica, quer da prática em contextos de criação, conduziu-nos e inspirou-nos na redação deste artigo. Esperamos que possa contribuir para tornar mais objetiva uma reflexão que, normalmente, não costuma demarcar-se do discurso empírico.

Assim, começaremos por refletir sobre as questões do *fazer* da direção vocal, partindo da sua definição, passando pela problemática dos vários termos escolhidos para a designar, para chegar às características identitárias que assume, fruto da qualidade das relações que vai estabelecendo. De seguida, analisaremos o contributo da pedagogia para a pedagogia vocal, a partir do olhar das ciências da voz e das ciências da educação, nas formas como edificaram os conceitos de autoimagem, congruência e autenticidade vocais, bem como sobre os modos de integração dos mecanismos de regulação afetiva e de modificação de hábitos vocais inconscientes na prática pedagógica. Finalmente, e a partir destes conceitos, procuraremos estabelecer os aspectos comuns e autónomos que estas duas atividades revelam na edificação das suas práticas.

Direção Vocal: definição, designações e contextos relacionais.

A direção vocal é entendida como uma atividade técnico-artística colaborativa das artes cênicas (Wither-Wilson, 1993; Watson, 2005; Masterton, 2018; Davini, 2019; Prather, 2023). A sua identidade estará sempre associada ao que faz e como faz, e este fazer, que provém da formação e experiência que cada profissional traz à atividade, é determinantemente relacional: nada do que a direção vocal possa fazer se extingue em si mesma ou é dirigido a si mesma, todo o seu *métier* se alicerça na capacidade de, em relação, encontrar os modos e mecanismos de facilitação e expansão das capacidades vocais do ator, em vinculado compromisso com a direção (encenação) e a produção de um espetáculo (Houfek, 2001; Cook, 2001, Armstrong, 2001).

Numa entrevista conduzida pela Sidney Theatre Company (STC, 2021)[3], Leith McPherson, recém-nomeada *vocal coach* da companhia, refere algumas das competências esperadas desta atividade:

[3] https://www.sydneytheatre.com.au/magazine/2021/august/interview-introducing-stcs-new-voice-and-text-coach-leith-mcpherson [consultado a 15-11-2024]

> Há o cuidado com a saúde vocal dos atores, com o desenvolvimento de personagem, com o desenvolvimento do dialeto (sotaques específicos, se necessário) e com o trabalho de texto. Por exemplo, pode desenvolver-se um aquecimento específico para um ator que tenha um desafio vocal específico, como quando um personagem precisa gritar em cena, e trabalhar para melhorar a sua aptidão vocal durante o período de ensaios, para que ele esteja realmente na melhor forma quando chegar a altura de fazer espetáculo após espetáculo (STC, 2021) (tradução nossa)[4].

McPherson, realça ainda "o serviço, apoio e contributo" que a direção vocal pode dar à produção, em "facilidade e nível de detalhe", num tempo de ensaios "muitas vezes condensado em quatro ou cinco semanas" (*ibidem*). O fator tempo estabelece-se, assim, como um dos aspectos determinantes para a caraterização diferenciada desta atividade, como veremos adiante.

Com Pamela Prather (2023) acedemos a uma definição geral que nos situa conceptualmente. Trata-se de uma atividade com um entendimento fundamentado na compreensão do mecanismo de produção vocal que, ao mesmo tempo, detém um conhecimento profundo sobre formas de ajudar alunos, atores e clientes a desenvolver práticas saudáveis de uso da voz, alicerçadas na cada vez mais publicada pesquisa científica (*idem*, p. 4). A partir daqui, e para avançar sobre a questão das suas diversas nomeações, será também necessário lançar um olhar sobre os domínios das responsabilidades, competências, objetivos e metodologias que a tornam uma atividade distinta nas artes cênicas.

Uma das primeiras questões que se levanta prende-se com a proliferação de designações que a identificam: "Quer sejam chamados *voice coaches*, *vocal coaches*, *vocal consultants* ou *voice and text directors*, o seu trabalho tem duas camadas: ajudar os atores a alcançar precisão técnica e a descobrir novas possibilidades no texto" [5] (*ibidem*) (tradução nossa)[6]. O termo *coach* tem, na língua inglesa, associações mais próximas ao desporto, onde o "objetivo é preparar gente para superar seus limites físicos" (Davini, 2019, p.

[4] Original em inglês: "There's looking after the actors' vocal health, their character development, their dialect development (particular accents if required) and their text work. For example, you might develop a particular warm up for an actor who has a particular vocal challenge, like they might have a character who needs to do a scream in a show, and you're trying to improve their vocal fitness over the course of the rehearsal period [...] that's often condensed down to four or five weeks [...], so that they are really match-fit by the time they're doing run after run."

[5] Na língua portuguesa esta proliferação também acontece. 'Preparação Vocal', 'Voz e Elocução', 'Voz e Texto', 'Oralidade', 'Texto e Dicção', e 'Direção Vocal' são alguns dos termos encontrados nas fichas técnicas de espetáculos, tanto em Portugal quanto no Brasil, em variações que, ainda assim, tendem a convergir no entendimento geral da função.

[6] Original em inglês: "Whether they're called voice coaches, vocal coaches, vocal consultants, or voice and text directors, their job is two-tiered: to assist actors with technical precision and textual insight."

150). Ele refere-se ao ato de diálogo negocial no contexto de ensino-aprendizagem. Como esclarece Claire Syler (2017, p. 319):

> O *coaching* fornece ainda outra maneira de nomear as negociações dialógicas pertencentes aos cenários de preparação da performance e, embora raramente definidas, variações da palavra (como, por exemplo, *coach* [treinador, preparador], *coached* [treinado, preparado]) são encontradas numa série de textos históricos, filosóficos e práticos sobre performance" (tradução nossa)[7].

Citando o Oxford Dictionary, a autora esclarece que o termo *coach* funciona tanto como nome quanto como verbo, tendo sido usado, desde o séc. XIX, como referência ao tutor que "ajuda na preparação", ou que "promove instrução" com vista a uma prova, exame ou competição atlética (*ibidem*).

Sarah Fletcher (2012) defende que *coaching* mantém-se ainda como uma fórmula relacional relativamente recente nas práticas de ensino, mas que já se estabeleceu numa variedade de modelos-escola baseados em tipologias de organização didática (coaching entre pares, coaching de instrução, coaching de desenvolvimento profissional e pessoal, etc.). Assim, "[coaching] enfatiza a necessidade dos indivíduos se envolverem constantemente em minuciosos atos de percepção, no automonitoramento de ações altamente participativas e mutáveis, e em visualizações mentais sobre os modos como qualquer cenário presente pode trazer novas possibilidades de ação" (Syler, 2017, p. 320 *apud* Heath and Langman 1994, p. 101) (tradução nossa)[8]. Toda esta dinâmica de ações especializadas, nomeadamente as que recorrem à exploração da imagética mental, reúne características transversais ao trabalho sobre a palavra (Blair, 2006).

Sílvia Davini (2019) acrescenta "que o papel do preparador vocal está restrito ao treinamento e excluído de qualquer processo criativo" (*idem*, p. 147). Analisaremos posicionamentos que contrariam este olhar como o de Lúcia Gayotto (1997, p. 36) que defende que: "Nesta prática de preparar a voz, o domínio técnico e o trabalho estético de criação vocal podem e devem se esposar, ambos ao serviço do trabalho de criação e reflexão do ator". Seja encarada como uma atividade de treinamento estrito ou de contributo criativo, a

[7] Original em inglês: "*Coaching* provides yet another way to name the dialogic negotiations embedded in performance training scenarios and, although rarely defined, variations on the word (i.e. coach, coached) are found throughout a range of historical, philosophical, and practical performance texts".
[8] Original em inglês: "[coaching] emphasizes for individuals their need to engage constantly in minute acts of perception, self-monitoring in highly participatory and shifting actions, and mental imagining of how the current scene can bring new situations for action".

variação da escolha do termo tende a espelhar esse carácter (Hetterly et al., 2020; Prather, 2023).

Lynn Watson (2005) defende que uma das características mais identitárias do trabalho da direção vocal emerge das *descobertas* ("discoveries") a que conduz o ator durante a análise do texto:

> São estas descobertas, resultado de um forjar de conexões e interpretações únicas na colaboração mútua com ator e diretor que definem a arte do diretor vocal. As descobertas dos diretores vocais acontecem através da sua própria investigação do texto, bem como na forma colaborativa com que trabalham com diretores e atores" (*idem*, p. 198) (tradução nossa)[9].

Estabelece-se que o trabalho colaborativo prioriza o foco na procura pelo que precisa ser trazido da estrutura textual, seja ela em prosa ou em verso, para a personagem e a cena. Como defende Sarah Felder, numa entrevista conduzida por Diane Snyder (2019)[10]: "Muito do meu trabalho tem a ver com dar sugestões sobre modos de enunciação da frase e de atendimento à sintaxe, que concorre para iluminar a sua lógica" (tradução nossa)[11]. Joan Cook defende a importância da clareza e inteligibilidade do discurso através da procura de uma articulação corporeizada[12] e sublinha a importância do detalhe sobre a articulação das consoantes, promotoras da identificação auditiva da palavra, e das vogais que, no som, se instauram como "aquilo que pode veicular a emoção ou a atitude" (Snyder, 2019) (tradução nossa)[13].

O artigo de Snyder (2019), dedicado a diversos Festivais de Shakespeare nos Estados Unidos da América, revela ainda, nas várias profissionais da voz entrevistadas, um posicionamento comum: o texto, por si só, faz muito pelo ator, ao abrir possibilidades na conexão afetiva com a linguagem, através da exploração do ritmo e da métrica. Sugere-se que o rigor do trabalho sobre estes aspectos técnicos produz resultados perceptíveis no corpo e na voz muito antes da atenção deliberada se voltar para as escolhas de interpretação. Defende-se

[9] Original em inglês: "It is this discovery, this forging of unique connections and interpretations in mutual collaboration with actor and director that defines the art of the vocal director. Vocal directors' "discovering" happens through their own investigation of a text, as well as collaboratively with directors and actors".
[10] https://www.backstage.com/magazine/article/voice-thing-vocal-coaches-shakespeare-challenge-25166/ [consultado a 15.11.24]
[11] Original em inglês: "A lot of my work has to do with helping make suggestions for phrasing and pointing out syntax that helps illuminate the logic".
[12] Com efeito, sabemos por Blair (2006), que as estruturas cognitivas da linguagem e do símbolo imagético, quando são conectadas com sensações físicas no corpo e na respiração, produzem a emergência de saliência vocal expressiva.
[13] Original em inglês: "the thing that can connote the emotion or the attitude".

que o texto é tão rico de imagens e de ritmo que, no mero exercício do seu proferimento, se descobre uma primeira sensação de personagem.

Nesta procura exploratória da linguagem, Watson (2004) cita o dramaturgo Arthur Miller[14], que expande o objetivo:

> [...] uma escavação do texto, cada vez mais profunda, que explora os modos como a linguagem pode unir pensamento e emoção, e alcançar os mais elevados níveis de expressão humana. As sessões com o diretor vocal são uma oportunidade maravilhosa para realizar uma espécie de "arqueologia linguística" com um detalhe para o qual raramente se tem tempo na sala de ensaios" (*idem*, p. 209) (tradução nossa)[15].

Esta escavação analítica pela linguagem, e todos os processos de corporeidade que promove, visa expandir a escrita para a sua forma sonora *viva* em cena. Andrew Wade, respondendo a Watson (2005), esclarece a sua postura no trabalho de texto com o ator: "Enquadra-se em duas categorias. Uma delas é: o que poderá haver neste texto que dê vida a esta produção? O que deve o ator honrar, com o que se deve conectar, para tornar viva esta peça? Parte do trabalho é soltar a linguagem, ou como eu diria, encontrar a *voz da linguagem* com o ator" (*idem*, p. 149) (tradução nossa)[16]. Fazer com que a linguagem encontre a sua voz na voz do ator resulta de uma metodologia mais orientada em *apoiar* a atuação do que em *corrigi-la*: "promover uma 'afinação apurada' do trabalho dos atores e ajudá-los a superar os desafios de um papel ou peça, em vez de corrigir erros" (tradução nossa)[17], como acrescenta Joan Cook (Snyder, 2021).

Falar de identidade para a direção vocal é, assim, falar sobre a diferença - técnica e artística - que se consegue fazer emergir do encontro com o ator e, consequentemente, dos impactos criativos que ela possa ter nos domínios da vocalidade em cena. Contudo, sabemos que tanto as condições de contratação quanto as relações de trabalho acarretam desafios não só à concretização destes objetivos como ao estabelecimento do que pode ser o seu *lugar* nos processos de criação (Armstrong, 2001, 2003; Wither-Wilson, 1993; Watson, 2005;

[14] Steven R. Centola. **The Last Yankee: An Interview with Arthur Miller**. American Drama, *vol.* 5, nº 1, p. 78-98, Fall, 1995.
[15] Original em inglês: "[...] digging deep into the text to explore how language unites thought and emotion to reach the highest levels of human expression. Sessions with the vocal director are a wonderful opportunity to undertake a sort of "linguistic archeology" with the detail that one rarely has time for in the rehearsal room".
[16] Original em inglês: "It falls into two categories. One is, what do I think is in this text that will make this production live? What must the actor honor, connect with, to make this play come alive? Part of the work is letting the language out, or as I would put it, finding *the voice of the language* with the actor".
[17] Original em inglês: "fine tuning" actors' work or helping them to overcome the "challenges" of a role or play, instead of correcting mistakes".

Masterton, 2018). Da revisão à literatura, destacam-se algumas metáforas que nos parecem reveladoras destas variáveis.

Rena Cook (2001) descreve a direção vocal como uma atividade na qual é preciso saber ser-se um camaleão ("you have to be a chameleon"), e fazer ajustes permanentes face às circunstâncias de trabalho e às dinâmicas relacionais de autoridade. No mesmo artigo-entrevista, William Conacher caracteriza a direção vocal como uma atividade "intensamente política" que "caminha constantemente sobre cascas de ovos", e onde é preciso "assegurar-se que não se pisa os calos de ninguém" (*idem*, p. 163) (tradução nossa)[18]. Cecily Berry acrescenta que, para a exercer, é necessário saber dançar em areias movediças ("dancing on shifting ground") (Raphael, 2000, p. 165).

Estas metáforas revelam o requisito de uma postura relacional firme na defesa das estratégias próprias de ação permanecendo, ao mesmo tempo, flexível e observante nos seus modos de negociação (Raphael, 2000). Exemplo disso, verifica-se sempre que o trabalho de voz e elocução com o ator, voluntaria ou involuntariamente, impacta a autoridade criativa da direção (encenação) (Smukler, 2003; Armstrong, 2001). Esta fronteira sensível, muitas vezes manipulada por jogos e interesses de poder, coloca a direção vocal, por defeito, num ponto de subjugação às variações de permissão que cada contexto de criação estará disposto a conceder. Davini (2019) corrobora esta noção ao afirmar que "a preparação vocal tende a ser definida como uma posição secundária e dependente da relação à posição de liderança, independente e criativa do diretor" (*idem*, pp. 147-148).

Simon Masterton (2018) defende, por outro lado, o caráter cooperante e dedicado que ela pode assumir: "a relação entre o preparador vocal e o diretor é muitas vezes de confiança e colaboração [...] um colaborador de longo prazo, quase como um assistente de direção" (*idem*, p. 251) (tradução nossa)[19]. Ainda assim, Jane MacFarlane, inscreve-a como staff de apoio, um carácter periférico que Sally Grace também lhe diz ser atribuído, e com o qual, não poucas vezes, os profissionais desta atividade são forçados a lidar: "demasiadas vezes é bastante marginalizada, uma atividade paralela em que um ator nos é enviado e temos de fazer magia

[18] Original em inglês: "It is an intensely political job; you are constantly treading on eggshells. You must make sure you are not treading on someone's toes".
[19] Original em inglês: "the relationship between the voice coach and the director is often a trusting, collaborative one [...] a long-term collaborator, almost as an assistant director".

em segredo. É quase furtiva, na verdade" (Cook, 2001, p. 157) (tradução nossa)[20]. Este caráter furtivo emerge, por vezes, de um outro melindre.

Em Weiss et al. (2022), Lesley-Ann Timlick confessa: "muitas vezes, o diretor pode não ter a linguagem ou a habilidade [para trabalhar voz], pensando que as tem. Sabe como é, a situação já não é tão má como foi em tempos, mas é por isso que é preciso tê-los como aliados" (*idem*, p. 105) (tradução nossa)[21]. O mesmo tipo de testemunho já se encontrava em Maes (2003), quando afirmava que "a maioria dos diretores sabe dizer que resultados vocais gostaria, mas carece do conhecimento sobre o que pode ser necessário fazer para os conseguir" (*idem*, p. 77) (tradução nossa)[22]. Se por um lado, esta falta de conhecimento sobre *como fazer* é a razão natural que os leva a convidar um profissional da voz para o processo de criação, por outro, quando esse desconhecimento desregula o exercício da sua autoridade sobre o trabalho vocal, por excesso ou defeito, emerge uma perturbação na relação entre ambos, e destes com o ator, que vem impor os cuidados relacionais citados nestes testemunhos. Ann Klaush, na entrevista à Sydney Theatre Company (2021), acrescenta outra perspectiva: "Estou muito ciente de que minha autoridade me é dada pelo diretor, mas ela só se estende até onde a disposição do ator me permitir participar do processo criativo" (tradução nossa)[23].

Assumindo que o ator permite e tem interesse em ser apoiado no seu trabalho, é na forma como essa disponibilidade se encontra com a qualidade da presença da direção vocal que - como afirma Ricardo Pais, encenador e antigo diretor artístico do Teatro Nacional São João, em Portugal - ela se revela

> "determinante" na continuidade da "noção, que sempre foi a minha, de que todo o espetáculo é um estágio [de treinamento]", e um investimento cada vez mais assumido numa abordagem dos textos orientada pela busca de "controlo de inteligibilidade", de uma "transparência do dizer", no âmbito de um "teatro da palavra", entendido como aquele que "transforma a leitura em acto de dizer, em plasticidade linguística" e "a leitura em corpo" (Carvalho, 2006, p. 123).

[20] Original em inglês: "too often it is rather marginalized, a side activity where an actor is sent to you and you have to do magic in secret. It's almost furtive really."
[21] Original em inglês: "a lot of times the director may not have the language or skill, but they may think they do. You know, it's not as bad as it once was, but that's why you've got to get them on your side."
[22] Original em inglês: "Most directors know the vocal *results* they would like but lack the understanding of what it may take to achieve those results".
[23] Original em inglês: "I'm very aware that my authority is given to me by a director, but it really extends as far as an actor is willing to allow me into the creative process".

Por estas razões, o *ethos* da direção vocal parece estabelecer-se no eixo entre o *serviço* e a *mediação*: "ter alguém que faça a ponte entre o que eu pretendo e o que os artistas podem fazer e comunicar", como afirma um dos encenadores do estudo de Masterton (2018, p. 251) (tradução nossa)[24]. É necessário, para tal, que a colaboração disponha de tempo para estabelecer laços de confiança e se desenvolver na partilha da visão artística. Sempre que as condições contratuais garantem a sua presença do início ao fim da produção, como no caso de Moulton (2023), ela é sentida como uma parceria criativa (*idem*, p. 354). Peter Zazzali & Paul Meier (2014), encenador e diretor vocal, assumem a sua colaboração perante o elenco, defendendo esta premissa:

> uma colaboração bem-sucedida deve ser alicerçada em confiança e comunicação no apoio a uma visão artística partilhada. [...] Por isso, os nossos papéis eram inseparáveis no trabalho com os atores, contrariando assim a tendência muito comum de desviar os diretores vocais para a periferia do processo criativo (*idem*, p. 251) (tradução nossa)[25].

Verifica-se, deste modo, que a tendência para a subalternização da direção vocal dentro das dinâmicas relacionais nos processos de criação, postulada por Davini (2019), parece esfumar-se sempre que a colaboração é fundada num entendimento pessoal e artístico.

Por último, para esta atividade, uma questão final se coloca: será o seu trabalho visível e capaz de ser reconhecido pelo público? Watson (2005) aponta uma possível resposta: "frequentemente o trabalho vocal ao mais alto nível não chama a atenção para si mesmo, mas funde-se indistintamente na produção" (*idem*, p. 199) (tradução nossa)[26]. Bonnie Raphael, na mesma entrevista, comenta: "A minha melhor crítica é não ser mencionada na crítica. Quando alguém gostou do espetáculo, elogiando de forma gritante a performance dos atores, e não diz uma palavra sobre voz, eu sei que fui bem-sucedida" (*ibidem*) (tradução nossa)[27]. Como Cook (2001) vem lembrar, a direção vocal trabalha na sombra dos bastidores, longe do escrutínio do público, resultando que o mérito do seu trabalho raramente lhe é atribuído: "Um texto claro, audível e totalmente compreendido é mais frequentemente entendido como resultado da

[24] Original em inglês: "having somebody to bridge that gap between what I would like and what performers can do and communicate."
[25] Original em inglês: "a successful collaboration must be constituted by trust and communication in support of a shared artistic vision [...] Thus, our roles were inseparable when working with the actors, thereby counteracting the all too common tendency to shunt voice coaches to the periphery of the creative process."
[26] Original em inglês: "frequently vocal work at the highest level does not call attention to itself but blends seamlessly into a production."
[27] Original em inglês: "My best review is no review at all. When someone has loved the show, and they're screaming about the actors, and says not one word about the voice, I know I've succeeded."

qualidade do elenco ou da excelência da direção" (*idem*, p.155) (tradução nossa)[28]. Trata-se, em suma, de uma presença invisível na cena, mas cujo trabalho se vê e se ouve nos corpos e na clareza da enunciação dos atores.

Concluída a reflexão sobre o enquadramento das características identitárias da direção vocal, sabendo que caminhamos para a análise dos fatores que a aproximam e diferenciam da pedagogia da voz, interessa-nos, de seguida, refletir sobre o contributo que a Pedagogia, bebendo das Ciências da Educação e da Psicologia do Desenvolvimento, tem dado à Pedagogia da Voz e sobre os modos como estes princípios impactam a prática da Direção Vocal.

Autoimagem, hábito, congruência e autenticidade vocais: contributos das Ciências da Educação e das Ciências da Voz para a Pedagogia Vocal

As noções de *autoconceito* e *autoimagem*, ensinadas pela Psicologia do Desenvolvimento, só recentemente começaram a ganhar presença, enquanto matéria de reflexão e prática de trabalho, na pedagogia e na terapia da voz (Cooper, 1984; Iwarsson, 2015; Cazden, 2023). São conceitos estruturantes para a construção da identidade vocal, intimamente ligados às questões da personalidade, com implicações na ideia de autenticidade vocal.

Papalia, Olds & Feldman (2001) estabelecem que estruturas cognitivas concorrem para a formação da noção de como nos sentimos conosco mesmos e de como orientamos as nossas ações e comportamentos. Este *sentimento de si*, intrinsecamente ligado aos modos como percepcionamos o que fazemos, num jogo dinâmico com a interpretação dos juízos e do retorno que nos devolvem sobre nós, vão estabelecendo um sistema de crenças sobre o nosso valor próprio. Referir a *autoimagem da voz* é, assim, falar de como nos identificamos e sentimos com ela, como a usamos para nos exprimir e comunicar, e o que percepcionamos do seu valor e capacidade, na forma como os outros reagem quando a ouvem (Cooper, 1984). Dela emerge a noção de *congruência vocal*: a ideia do modo como aceitamos a sonoridade da nossa voz e a identificamos com o nosso sentido de *Self* (Crow; van Meersbergen; Payne, 2021).

[28] Original em inglês: "A clear, audible, and fully realized text is more often attributed to the quality of the cast or the excellence of the direction."

Da comparação da nossa presença e performance vocais em diferentes situações, a partir de diferentes critérios e pontos de vista, nasce não só o sentido com qual nos apresentamos ao mundo como a avaliação e juízos que fazemos delas: carregamo-los como aos hábitos que, de forma total ou parcialmente inconsciente, fomos acumulando ao longo da vida. Ao olhar do professor-artista, eles tendem a transparecer em hábitos posturais, respiratórios, articulatórios, de colocação e ressonância, extensão e projeção vocais, desafiadores, para a maioria, da otimização vocal. Qualquer intenção pedagógica que se pretenda estabelecer, seja no contexto escolar seja no de uma criação, irá deparar-se com eles, interessando-nos, por isso, refletir sobre as possibilidades e estratégias de alteração de hábitos de emissão vocal que, partindo do contexto terapêutico, na discussão em Iwarsson (2015) e Cazden (2023), possam contribuir para o contexto artístico da nossa reflexão.

Hábito é definido como uma sequência aprendida de ações que assumiu uma modalidade de resposta automática perante um estímulo específico (Cazden, 2023). Para Jenny Iwarsson (2015), e na literatura da Speech and Language Pathology[29] sugere-se o estabelecimento implícito da maior parte dos nossos hábitos e comportamentos como um fenómeno que não recorre a uma atenção verbal consciente. Podendo, por um lado, ser sentido como funcional e efetivo, alguns hábitos, por outro, induzem efeitos secundários negativos a longo prazo. Contrariamente a modos de aprendizagem ancorados em processos racionais que envolvem operações verbais, analíticas e de associação relativa, e que se revelam moderadamente fáceis de modificar, os processos de construção da autoimagem resultantes de comportamentos vocais repetidos fora do espectro de *atenção consciente* do aluno-ator denunciam-se, ao olhar e ouvido do professor-artista, em automatismos de difícil modificação, mas para os quais interessa conduzir a ação pedagógica. Como afirma Iwarsson (2015): "A atenção é, portanto, um fator de relevância para a mudança comportamental [...] os 'exercícios de atenção' parecem ser uma escolha certa, enquanto um tipo de ingrediente na terapia da voz" (*idem*, p. 181) (tradução nossa)[30]. Por esta razão, todo o trabalho de tomada de consciência sobre os hábitos, tanto nocivos quanto benéficos para a emissão vocal, exige uma

[29] A proposta da Speech and Language Pathology - uma metodologia baseada na psicologia cognitivo-comportamental onde "comportamentos vocais e de fala são formados através de exposição e repetição" (idem, p. 184) - é a de remodelar o hábito não funcional através de estratégias concretas aplicadas pela terapia vocal. [Original em inglês: "voice and speech behaviors are formed by exposure and repetition"]

[30] Original em inglês: "Attention is thereby a factor of relevance to behavioral change [...] 'attention exercises' seem to be a wise choice as one kind of ingredient in voice therapy."

atitude de *presença atenta e proprioceptiva*, um estado de concentração cooperante, que coexiste com dinâmicas de jogo e descontração (Iwarsson, 2015)[31].

Joanna Cazden (2023) alerta para a perturbação que propostas de modificações à autoimagem da voz, em contexto terapêutico, podem provocar no sujeito comum, citando casos em que a resistência a elas exige um trabalho psicológico concertado: "a terapia da voz pode, de fato, pedir ao cliente que modifique o seu sentido de identidade [sentido de self]" (*idem*, p. 153) (tradução nossa)[32]. Por outro lado, a autora desenvolve a ideia de como essas modificações são parte integrante do trabalho vocal do ator. Como analisaremos de seguida, a noção de autenticidade vocal, especialmente no que diz respeito às diferenças entre a *voz pública* e a *voz privada*, interfere profundamente na noção de congruência vocal. Como revela a autora: "Nesta fusão de apresentações públicas e privadas, a própria noção de um eu autêntico - vocal ou não - parece adquirir uma nova importância, e também uma nova ambivalência" (*idem*, p. 154) (tradução nossa)[33]. Esta ambivalência demonstra-se na dificuldade e na importância relativa de tal ambição: o que pode ser, e que diferença faz, de facto, uma voz autêntica para o ator?

Autenticidade, tanto da voz quanto da interpretação, é uma ideia com um sentido empírico coloquial e disseminado, mas que, dado o seu caráter intrinsecamente associado tanto ao sentido *de verdade* quanto ao *de gosto* de cada cultura ou época, implanta um território semântico que importa esclarecer. A sua etimologia está ligada à noção de *autor* - o que aumenta, inaugura, auxilia. Autêntico, do grego *authentikós*, acrescenta o elemento *autós* - o que faz, o que é ele mesmo[34].

Andrea Moor (2018) procurou um sentido para o conceito de autenticidade da voz na ideia de *impulso vocal*. Defende-se que a procura pela verdade do som individual (ou da interpretação artística viva), na sua matriz genuína, tende a emergir mais eficazmente de um corpo cuja *organização* advém de um estado disponível e atento à criação no momento

[31] Estas dinâmicas são alicerçadas numa sequência de técnicas cognitivo-comportamentais específicas que a autora elenca: alteração de estímulos sensoriais, repetição atenta de tarefas, ativações cognitivas (onde o esforço cognitivo emerge do exercício de questionamento), práticas negativas (onde o erro é deliberadamente praticado e tornado consciente), inibição pela interrupção de ações (especialmente as não funcionais), e decomposição de tarefas complexas (por segmentação, fraccionamento e simplificação), visando criar condições para o estabelecimento de um novo hábito saudável consciente (Iwarsson, 2015).
[32] Original em inglês: "voice therapy may in fact ask the client to modify their sense of self".
[33] Original em inglês: "In this fusion of public and private presentations, the very notion of an authentic self—vocal and otherwise—appears to accrue new importance, and also new ambivalence".
[34] In https://www.etymonline.com/word/author#etymonline_v_18965 [consultado a 15/11/2024].

presente, e menos de um cuja atenção prioriza o *previamente organizado*. A crítica assenta no argumento de que este último resulta do trabalho de uma autoridade pedagógica cujo olhar e gosto se revelam dessincronizados com as expetativas do mercado de trabalho, que exige e prefere vozes naturais a vozes que denunciam a contaminação por técnicas vocais e elocutórias estilisticamente datadas.

Davini (2019) dá um contributo esclarecedor para o entendimento deste fenómeno através do conceito de *sobrecódigo europeu*. Ele baseia-se no pressuposto de formação (treinamento) vocal e elocutória assente numa "alta definição formal" (*idem*, p. 167). Um território reprodutor de um grande número de convenções cristalizadas no tempo "a salvo de interferências com o público [...] nas quais os atores tendem a estabelecer processos de negociação dos quais, eventualmente, podem configurar novas vocalidades" (*ibidem*). Novas vocalidades que se verificaram, na Buenos Aires dos anos 90, em movimentos contracorrente resultantes do *código mediático*. Contrariamente ao sobrecódigo europeu, que promove o sentido normativo do correto e do errado, revelador, no caso do estudo de Davini, das "ondas territorializantes" nas práticas teatrais, o código mediático configurou, na sua funcionalidade, uma descodificação estética das vocalidades na performance, efetuando uma "drenagem estilística" àquele paradigma através do recurso à tecnologia mediática na *performance art*. A autora continua: "Constituídas em paradigma do bem dizer em cena, as performances próximas ao sobrecódigo são incontestáveis, mesmo quando, capturadas em seu próprio estilo cristalizado, saturam a percepção do público" (Davini, 2019, p. 168). A crítica é, aqui, estendida ao próprio trabalho dos preparadores vocais (como em Moor (2018), aos professores das universidades australianas em estudo) que se alinham com a defesa de um paradigma que preconiza "um discurso apaixonado sobre a palavra, cheio de juízos de valor, com pouca análise crítica [...] simplificando problemas complexos e desatendendo algumas contradições básicas na cena contemporânea" (Davini, 2019, p. 168). O fenômeno do sobrecódigo captura a vocalidade dos atores, tornando-se incompatível com as expectativas que televisão e cinema implantam no mercado. Estes, por seu lado, influenciam e condicionam um outro *modus operandi*, igualmente ditador, no que Davini caracteriza como "a mais recente ação de decodificação capitalista que se opera sobre as vocalidades surgidas no contexto estético da crescente influência dos meios de comunicação" (*idem*, p. 169).

A autora, expande a análise sobre a procura pedagógica pelo autêntico na voz a partir da definição de três tipos de modelos de formação vocal para atores: o de *reprodução*, o de *exploração* e o de *flexibilização*. No primeiro, esclarece que a pedagogia vocal para atores se tem assentado no paradigma da "mimese ao referencial estilístico" - um ensino que dá resposta e se faz corresponder a uma linha específica da estética teatral (sendo a naturalista aquela que mais vezes tem sido convocada e analisada, não só em Moor (2018), como em Houfek, 2005; Smiley, 2005; Snyder, 2019; Zazzali & Meier, 2014; Weiss et al. 2022; Moulton, 2023). Isto quer dizer que a pedagogia vocal fomenta a organização de tipos de corporalidade que melhor se propõem reproduzir o modelo estético vigente. Este tem sido o padrão de perpetuação de linhas pedagógicas - tradições ou escolas - que ainda vigoram nos dias de hoje, mas que foram sistema no passado. Nelas, verifica-se uma ação pedagógica fundada na ideia de uma marca *reprodutiva* da referência estilística.

Escolas de canto ou da arte da representação (em clássicos como Shakespeare, por exemplo) perseguem um modelo que exige um domínio técnico evidente na qualidade performativa da vocalidade do ator. A abordagem vocal à dramaturgia Shakespeariana da pedagogia inglesa exige que ele saiba concretizar os modos de se ouvir a forma do verso ao mesmo tempo que se clarifica a comunicação do sentido (Berry, 2000). A técnica forma um corpo competente, aliciado para a expressão virtuosística: um contentor de estratégias padrão, preparado para responder eficazmente ao modelo.

A abordagem *exploratória* propõe um outro caminho. Nela, o objetivo da reprodução de estilos vocais é abandonado, "definindo a formação de atores como um processo que aponta para a revelação de uma suposta verdade imanente" (Davini, 2019, p.115). Por outras palavras, uma outra formulação para convocar a ideia de autenticidade (que se aproxima da ideia de impulso vocal). As abordagens experimentalistas teatrais, em laboratórios de pesquisa, emergentes a partir de 1950, redirecionaram o foco da formação, preterindo os modelos de reprodução estilística por este, centrado na exploração das possibilidades do corpo na performance que, sem a orientação de um referencial conceptual, e carente de uma reformulação que a autora considera adequada, "converteram esse desejo de exploração em um trajeto circular" (*ibidem*), fechado *sobre*, e que se extingue *em* si mesmo.

Finalmente, Davini (2019) propõe pensar-se a pedagogia e a preparação vocal a partir de um referencial técnico, independente de qualquer opção estética prévia. Este conceito

pretende abrir o campo para a "configuração de novos lugares de vocalidade e de mecanismos de controle da produção de sentido em cena" (*idem*, p. 115). A proposta reside nessa outra possibilidade de organização do corpo, em que a voz e a palavra são perspectivadas e abordadas a partir do princípio da *flexibilidade*, capaz de dar resposta a todos os tipos de textos, independentemente do seu estilo e complexidade.

Possibilitar inúmeras formas de organização a partir de um referencial de conceitos abrangentes e explícitos: eis uma proposta de formação de atores que habilita para a multiplicidade de estilos performativos. Ela não invalida, contudo, a aprendizagem de modelos estilísticos referenciais, como o de Shakespeare, uma vez que as solicitações de mercado esperarão o seu domínio. A autora conclui, afirmando: "A preparação vocal pode se constituir num processo de organização do corpo para dar conta do maior espectro possível de discursos estéticos na performance, tomando a produção da voz e da palavra como ponto de partida para a construção de sentido em cena" (*idem*, p. 116).

Tanto o território da pedagogia da voz quanto o da direção vocal promovem o esclarecimento técnico e a exploração criativa da autoimagem e congruência vocais, bem como a implantação de estratégias de modificação de hábitos inconscientes na voz do ator, através de metodologias com características semelhantes. Contudo, os ajustes às contingências das condições e relações de trabalho em que se inscrevem acabam por fazer emergir aspectos diferenciadores em cada uma das atividades, como veremos de seguida. Ainda assim, os seus profissionais não deixam de as entender como duas práticas ontologicamente empenhadas em criar as circunstâncias propícias para que o ator (o que age, faz), seja autor (o que acrescenta, expande) na sua autenticidade (sendo si mesmo).

Pedagogia e Direção Vocais: aspectos comuns e autónomos das duas práticas

Quais poderão ser, então, as características que assemelham e diferenciam Pedagogia e Direção Vocais? Claire Syler (2017, p. 326) reformula a questão: "Qual é a relação entre o trabalho de coaching que acontece na sala de aula e aquele que ocorre num ensaio?" (tradução nossa)[35]. Andrew Wade afirma o desejo pelo seu esclarecimento: "Ao vir para o Banff[36], eu queria entender o papel do diretor vocal de uma companhia, e o modo como difere do papel do professor de voz no contexto de uma escola de teatro ou de uma oficina de treinamento" (Armstrong, 2001, p. 148) (tradução nossa)[37].

Havendo aspectos comuns entre ambas - a matéria voz e a atitude ensino-aprendizagem, de imediato - identificámos oito critérios de diferenciação, ainda assim, interligados. São eles, a *matéria textual*, os *contextos* e o *tempo de duração* do trabalho, as *condições* e *expetativas de resultados*, os *papéis* e as autoridades nas *dinâmicas relacionais* e outras *competências específicas*. Na análise que se segue, faremos por esclarecer cada um deles. Contudo, pela dificuldade de compartimentalização, serão expostos na dinâmica dos seus próprios cruzamentos.

O fazer da direção vocal partilha com a pedagogia a noção, etimologicamente inscrita nela, de *condução*[38]. Na relação pedagógica, o aluno-ator, geralmente mais jovem e menos experiente, sente a ação de ser conduzido de um modo mais direto que o profissional adulto,

[35] Original em inglês: "what is the relationship between the coaching work that happens in a classroom and that which occurs in a rehearsal?".

[36] Festival de Teatro no Canadá, onde Andrew Wade foi 'Diretor Vocal da Companhia' ("Company Voice Coach"), entre 1990 e 1994.

[37] Original em inglês: "By coming to Banff, I wanted an understanding of the company voice coach's role and how it differed from the role of the voice teacher in a theatre school or workshop setting".

[38] É desta noção que emerge o termo 'direção', entendido como o ato de 'orientar', 'encaminhar', 'guiar' que, curiosamente, se encontra associado ao próprio ato de 'dizer' ou 'proferir'. Para a direção vocal este *proferimento orientador* assume uma dimensão especificamente adequada que, a nosso ver, fortalece a escolha do termo. Alicerçada no princípio de colaboração dialógica paritária, ela não deixa, ainda assim, de se fundar na expetativa de que quem lhe dá voz o faça propondo opções e alternativas inovadoras. Esse corpo de propostas visa possibilitar a criação de um *momentum* no encontro com o ator que, não só o levará a expandir as suas ideias e propostas próprias como, por fim, a fazer escolhas de um modo mais informado e experienciado. Sabemos, contudo, que a aceção do termo 'direção' enquanto 'diretiva ou decisão que se impõe por decreto ou governo' ainda é sentida como contrária à proposta colaborativa. Esta aceção é também encontrada na pedagogia quando assumida como ato de 'dar instrução', de 'selar' no outro um saber imposto. Daqui emergem as resistências ao uso do termo. Para nós, contudo, e uma vez esclarecido o seu entendimento, direção vocal revela-se o termo que mais eficazmente concretiza o ato de conduzir a preparação vocal do ator num processo de criação, razão por que a usamos como designação equivalente a *voice coach*.

na relação com a direção vocal. O sentido de autoeducação, na procura autónoma por mecanismos de aprendizagem - a atitude do *educere* - estará, tendencialmente, mais presente no ator, interessado em ver as suas capacidades vocais e elocutórias expandidas no contexto profissional. Já a atitude do *educare* - entendida no sentido da hétero-educação, que acontece no encontro com a intenção educativa do outro - revela-se mais presente no interesse no aluno-ator, no contexto escolar (Oliveira, 2007). Ainda assim, ambas são características identitárias do gesto educativo presentes nas duas práticas.

Neste sentido, o *desejo de educabilidade* do aluno-ator na pedagogia, tem oportunidade de evoluir para o *desejo de perfectibilidade* do ator profissional, no trabalho com a direção vocal. Como nos lembra Elizabeth van den Berg (2005): "A prática desta arte requer que o ator seja um estudante que pesquisa e desenvolve o personagem através de todos os meios disponíveis, tanto intelectuais quanto artísticos" (*idem*, p. 170) (tradução nossa)[39]. Assumindo que este desejo é da sua expressa responsabilidade e interesse - e que encara a direção vocal como uma parceria colaborativa, ao invés de uma ingerência sobre os seus processos criativos e performativos - o ator procurará a oportunidade de expandir as suas competências vocais no encontro com a direção vocal. Shannon Marentette & Janine Pearson (2009), desenvolvem esta ideia:

> No teatro profissional é importante que a vontade de trabalhar com um diretor vocal venha diretamente do ator. Isto não é uma escola. O diretor vocal não está trabalhando como professor. Numa escola, o professor é o responsável por conduzir o currículo, provocar, motivar e até mesmo atrair o aluno para um lugar de aprendizagem. Mas o teatro é diferente. O ator é um profissional e inevitavelmente responsável pelo trabalho que apresenta no palco. Aqui o diretor vocal atua mais como facilitador do que como professor. Descobri que quando se aborda o trabalho dessa maneira o artista fica mais aberto e disponível (*idem*, p. 209) (tradução nossa)[40].

Fatores decisivos distinguem, assim, os *papeis* e as suas implicações nas *dinâmicas relacionais*: o professor-artista desenha o currículo escolar e conduz o aluno-ator, motivando-o e desafiando-o para a aprendizagem através de estratégias variadas, direcionadas para

[39] Original em inglês: "The practice of this art requires the actor to be a student who researches and develops character through all available means, both intellectual and artistic".
[40] Original em inglês: "In the professional theatre it is important that the desire to work with a coach comes directly from the actor. This is not a school. The coach is not working as a teacher. In a school, it is the teacher who is responsible to drive the curriculum, to tease, entice and even woo the student into a place of learning. But the theatre is different. The actor is a professional and inevitably responsible for the work they present on the stage. Here the coach acts as a facilitator rather than a teacher. I have found that when you approach the work in this manner the artist is more open and available".

objetivos de aquisição de competências fundamentais. No *contexto escolar*, o contrato social, concretizado através da instituição de ensino, coloca o aluno-ator, num papel de dependência: a consciência da sua autonomia, em descoberta e construção, vai acontecendo em vinculação com a figura do professor-artista, testando-se os primeiros gestos de diálogo colaborativo. Daron Oram, entrevistado por Prather (2023), avança para a distinção: "coaching consiste em apoiar alguém que recebeu algum tipo de formação para fazer o trabalho, enquanto que ensinar consiste em capacitar alguém sobre *como* o fazer" (*idem*, p. 127) (tradução nossa)[41]. Investida em dar resposta às necessidades vocais do ator, do seu processo e modos de trabalho, a direção vocal procurará extinguir, desejavelmente, a dependência pedagógica. Reforçam Marentette & Pearson (2009): "É aí que o coaching se diferencia do ensino. Tem de se ir até onde esse indivíduo já está, tem de se entender esse processo e entender como esse indivíduo trabalha" (*idem*, p. 207) (tradução nossa)[42].

Tal como na pedagogia, a direção vocal assume-se como *andaime* na pesquisa vocal do ator. Antes de mais, no exercício da escuta da voz em cena, mas também no apoio ao confronto com as fragilidades que, necessariamente, se fazem sentir durante o processo de ensaios. O contexto de criação reformula a ideia de sensibilidade e de *condução de sentidos*: "a comunicação é aqui concebida como um sistema de múltiplos canais nos quais o actor social participa a todo o instante, quer queira ou não: pelos seus gestos, o seu olhar, o seu silencio..." (Couto, 1999, p.1). Cada uma das partes comunica sem ser nem "a origem, nem o resultado", numa postura de participação e comunhão. Veem-se, assim, redimensionados os aspectos da *hospitalidade* e do reconhecimento do *rosto* do outro, princípios fundamentais da pedagogia (Levinas, 2007). Acolher e reconhecer o ator como um profissional responsável pelo seu processo criativo, determina a consolidação da ética relacional e o sucesso do trabalho artístico.

Daqui decorre que a expressão da autoridade neste encontro seja acentuada pelo *gesto autoral* e se demarque de tendências autoritárias[43]. Ambas as partes, no exercício das suas

[41] Original em inglês: "Coaching is supporting someone who's had some training to do the job, whereas teaching is training someone *how* they're going about doing that".
[42] Original em inglês: "That's where coaching is set apart from teaching. You have to go where that individual already is, you have to understand that process and understand how they work".
[43] Sabendo que ainda são ocorrentes, tanto no contexto escolar quanto no de criação profissional, a intenção é implantar definitivamente a iniciativa de transformação do exercício de poder normativo através da obediência e dependência, para um exercício de autoria, com vista ao questionamento, iniciativa e autonomia do indivíduo (Baptista, 2005, p. 91).

esferas criativas autónomas, participam no diálogo, com contributos decisivos a partir dos interesses que cada uma persegue. Acontece, assim, de um modo distinto da pedagogia, uma *oscilação* dentro da dinâmica relacional, na procura pela expressão do *desejo de autoria*. As condições para o estabelecimento desta atmosfera de intimidade criativa partilhada, quando defendidas, abrem portas para a expansão das qualidades do encontro, promovendo, por seu turno, a procura pelo *desejo de compatibilidade*[44].

Talvez o *ethos* de serviço da direção vocal posicione este desejo como prioritário e dianteiro. Diríamos que, comparativamente ao ethos do professor, as circunstâncias profissionais da produção exigem uma *eficácia de resultados* mais rápida e visível. No contexto pedagógico, ela tende a ser mais orientada para o processo em si que para um produto final. Podendo acontecer que, no currículo, se inscreva a intenção de produzir um objeto artístico performativo, ele não se entende com a responsabilidade de um espetáculo profissional[45]. Ainda assim, como nos lembra Berg (2005), referindo-se ao contexto de uma produção escolar: "A minha medida de sucesso com esse projeto não foi o desempenho do elenco, mas o quanto cada aluno cresceu neste processo. Isso não significa que não tenha sentido a pressão do 'produto final'" (*idem*, p. 172) (tradução nossa)[46].

Do mesmo modo, as dinâmicas relacionais com a *turma* e com o *elenco* assumem contornos distintos. Na pedagogia, o professor tende a encarar a turma como um organismo vivo onde se implantam dinâmicas coletivas direcionadas para a formação do aluno-ator. A sonoridade da turma serve como medidor da eficácia da qualidade e empenho da emissão vocal individual e da sua capacidade de escuta. Na criação, a direção vocal trabalha a sonoridade do elenco, não só durante os aquecimentos vocais - responsáveis por preparar

[44] Ao nomearmos estas várias formas de desejo (educabilidade, perfetibilidade, autoria e compatibilidade) estamos a apontar para formas específicas de *agenciamento*, tal como definido por Deleuze e Guattari (2017), na medida em que todos eles se instauram como acontecimentos de *desejos produtivos*, potencialidades de dimensão concreta, dentro da *máquina de enunciação coletiva* que é a criação cênica.

[45] De notar que a criação em contexto escolar/universitário incrementa a identificação dos papéis entre pedagogia e direção vocais. Este contexto torna a produção escolar uma extensão direta da sala de aula, ainda que contaminada pela presença da direção, ela mesma deontologicamente mais vinculada à missão pedagógica que ao espetáculo. Peter Zazzali & Paul Meier (2014), concretizam as diferenças entre os contextos escolar e profissional: "Embora trabalhássemos num ambiente educativo, reconhecendo que uma situação profissional é diferente em muitos aspectos, afirmamos que uma colaboração fundada nestes valores [confiança e comunicação] é crucial em qualquer contexto" (*idem*, p. 251) (tradução nossa). [Original em inglês: "While we were working within an educational setting, recognizing that a professional situation is different in many respects, we contend that a collaboration founded on these values [trust and communication] is crucial in either context".

[46] Original em inglês: "My measure of success with this project was not the performance, but how much each student grew through this process. That does not mean that I did not feel the pressure of 'product'".

cada ensaio, ao fomentar a *coesão afetiva* através da voz, do ritmo e da musicalidade (Pereira, 2019) - como, especialmente, nos momentos de trabalho de texto em cenas de *ensemble*, procurando construir aquilo a que chamamos *unidade vocal diferenciada*. Ela resulta, tal como na pedagogia, do investimento na preparação técnica e na escuta individual e coletiva das vozes, mas expande-se para além dela ao procurar uma *coerência sonora*, quer a nível tímbrico, quer ao nível do entendimento dramatúrgico e estilístico partilhado na relação com a *matéria textual* e com a vocalidade específica pretendida para *aquela* produção.

Com efeito, na sala de aula, a matéria textual é trabalhada de forma abrangente, tocando dramaturgias que provêm de estéticas e épocas diversas, de acordo com o currículo. Num processo de criação, o foco sobre *aquele* texto, que exige um trabalho hermenêutico e elocutório específico, afunila e redimensiona a investigação artística no jogo das dinâmicas relacionais, cujo detalhe e refinamento dialogam e visam integrar-se nos objetivos e expetativas do conceito do espetáculo definido pelo diretor e equipe criativa. Como afirma Syler (2017): "As práticas [ensino e coaching] são certamente diferentes, já que a história compartilhada de um elenco com um diretor provavelmente produzirá práticas discursivas mais sofisticadas e mais sutis" (*idem*, p. 326) (tradução nossa)[47].

Outro aspecto decisivo para a diferenciação entre as atividades é, como se mencionou no início deste artigo, o fator *tempo*. O que na sala de aula beneficia de uma pesquisa prolongada, num processo de criação precisa acontecer de forma otimizada num período *curto* e *intenso*. Como nos lembra Patsy Rodenburg: "Ensino é diferente de treinamento. Ensinar é uma viagem a longo prazo" (*idem*, p. 161) (tradução nossa)[48].

As constrições temporais apresentam um desafio acentuado a todos os agentes envolvidos no processo de criação. Kathryn Maes (2003) reforça esse impacto no trabalho da direção vocal:

> Acho que todos concordamos que a preparação de atores numa produção é, de todas as situações de aprendizagem, uma das mais desafiadoras. O desafio específico para o ator consiste em resistir à pressão enquanto vai conquistando o domínio sobre o novo projeto (ou a nova combinação de competências) num período de tempo relativamente curto e com um nível de desempenho extremamente elevado. Poucas produções oferecem o luxo de tempo de amadurecimento. [...] O trabalho do diretor

[47] Original em inglês: "The practices [teaching and coaching] are surely different, as an ensemble's shared history with a director is likely to produce more sophisticated and subtler discursive practices".
[48] Original em inglês: "Teaching is different to coaching. Teaching is a long-term journey."

> vocal consiste em ajudar o ator a dominar ou a combinar essas competências com bastante rapidez - mas artisticamente! (*idem*, p. 77) (tradução nossa)[49].

A pressão da expetativa por resultados eficazes e rápidos e o curto tempo para o amadurecimento das propostas criativas não criam espaço para a função de professor. Como afirma Diane Snyder (2019): "Com tempo limitado para ensaiar uma peça, os diretores vocais não podem também ser professores corretivos" (tradução nossa)[50]. Estas circunstâncias exigem uma intensificação da capacidade de resposta, quer do ator, quer da direção vocal, e transfere o lugar de aprendizagem da pedagogia para uma *situação de aprendizagem*, como referiu Maes (2003)[51]. O redimensionamento deste lugar de encontro, mais transitório e efémero, esperaria garantias acrescidas nas condições favoráveis de trabalho. Estas, contudo, poucas vezes acontecem, segundo a literatura, razão pela qual alguns profissionais da voz recusam colaborações que falham em providenciá-las, ou aceitam-nas, obrigando-se a ajustes e a esforços acrescidos (Weiss et al., 2022; Smukler, 2003; Armstrong, 2003).

Um outro aspecto que nos interessa analisar ocorre sempre que o sentido de organização do corpo do ator, quando desenvolvido em *flexibilização* e *fluidez* na experiência pedagógica, encontra, no contexto da criação, um território de continuidade e expansão. Nela, a procura pela autenticidade da voz, na exploração da autoimagem e congruência vocais, permanecerá uma demanda. De igual modo, no caso do trabalho com dramaturgias clássicas, a direção vocal promovê-lo-á, tanto em abordagens de reprodução, a partir de modelos estilísticos referenciais, quanto em abordagens exploratórias da voz e da palavra, no caso de dramaturgias de cariz pós-moderno. Neste sentido, pedagogia e direção vocais encontram-se numa vocação de *herança prática*, facto que contribui para reforçar e redimensionar o próprio entendimento do modelo Delorsiano de *formação ao longo da vida* (Delors, 1996).

Com efeito, a cada nova produção, que conte com a presença da direção vocal na equipe criativa, é dada ao ator a oportunidade de expandir o contacto com os aspectos técnicos e artísticos do trabalho de voz, para além do que a participação na produção, por si

[49] Original em inglês: "I think we would all agree that coaching actors in a production is one of the most challenging of all learning situations. The particular challenge for the actor is the pressure they bear to master the new work (or new combination of skills) in a relatively short period of time at an extremely high level of performance. Few productions provide the luxury of maturation time. [...] The coach's job is to assist the actor master or combine these skills rather quickly—but artfully!"

[50] Original em inglês: "With limited time to rehearse a play, vocal coaches can't also be remedial teachers".

[51] Por vezes, contudo, esta pressão pode imprimir no corpo do ator uma ativação intensificada altamente funcional. Daqui resulta uma expansão repentina, mais sofisticada e enriquecida, da performance. A reunião de todas estas circunstâncias está ausente no contexto da sala de aula, pelo que, naturalmente, o fenómeno assumirá outras expressões na pedagogia.

mesma, lhe proporciona. Este agenciamento de continuidade formativa revela-se, contudo, dependente da vontade da direção artística e do orçamento de cada produção. Preservar essa continuidade, promovendo colaborações regulares com estes profissionais, tem sido revelado na literatura de estudos de caso em contexto escolar como determinante (Zazzalli; Meier, 2014; Snyder, 2019; Moulton, 2023).

Quer esta continuidade aconteça ou não, para a direção vocal, o primeiro gesto no encontro com o ator passa por identificar a presença da pedagogia no seu corpo[52]. Nele, apercebe-se não só das competências que este traz para a produção, como afere as que ainda necessitam aperfeiçoamento. Como afirma Betty Moulton (2023), referindo-se ao seu trabalho de *voice coach* numa produção universitária, a partir de uma dramaturgia Shakespeariana: "Pude verificar onde a formação básica do programa profissional da Universidade de Alberta tinha fornecido uma base sólida para desafios vindouros, e onde competências mais consolidadas eram ainda necessárias" (*idem*, p. 367) (tradução nossa)[53].

De facto, tal como na pedagogia, a direção vocal está atenta à *zona de desenvolvimento proximal* (Vygotsky, 1999) do ator, promovendo naquilo que já sabe o caminho para o que ainda pode aprender. Maes (2003) concretiza, com sentido pragmático, o que se descreve: "O desafio do diretor vocal, por outro lado, é triplo: avaliar onde o ator está no processo de aprendizagem, determinar o que precisa ser aprendido e estabelecer a melhor forma de facilitar a aprendizagem num período de tempo reduzido" (*idem*, p. 77) (tradução nossa)[54]. Decidir, eficaz e rapidamente, sobre os modos de ensino, no curto período de uma produção, exige uma expansão das competências estritas da pedagogia.

O retrato que a direção vocal constrói, a partir da percepção dos hábitos posturais, respiratórios, articulatórios etc., do ator, tende a acontecer em silêncio e a ser discutido com ele apenas *se* e *quando* é considerado oportuno. Outras vezes, é o próprio ator que revela o que julga serem as suas tendências de hábito ou as suas carências técnicas, abrindo o campo para

[52] Sabemos que algumas vezes, a direção vocal lida com atores sem contacto e experiência prévias com o trabalho de voz. Se, por um lado, isso obriga-a a endereçar questões básicas sobre o funcionamento da voz e a encontrar modos eficazes de comunicação de estratégias de ensino, por outro, pode inaugurar um processo de pesquisa e lançar o ator num caminho de exploração vocal, encaminhando-o para a pedagogia.

[53] Original em inglês: "I could see where their basic training in the professional training program at the University of Alberta had provided a strong base for further challenges, and where stronger skills were needed now".

[54] Original em inglês: "The coach's challenge, on the other hand, is three fold: to assess where the actor is in the learning process, to determine what needs to be learned, and to establish how best to facilitate the learning in a compressed period of time".

essa discussão. Vivenciá-la reforça o cuidado na navegação dos territórios da regulação afetiva, nomeadamente nas noções de *exigência* e *expetativa*, para as quais a própria direção e produção do espetáculo contribuem. A prevenção do impacto negativo que estas possam ter no processo de trabalho do ator vai orientar as estratégias de ação da direção vocal, muitas vezes para além dos domínios estritos da voz.

Fatores que se prendem com a gestão dos vários planos relacionais em contexto de criação tenderão a influenciar os aspectos mais sensíveis da própria relação da direção vocal com o ator. Sabemos que a proximidade entre ambos, que pode assumir um carácter único e íntimo de amparo afetivo na regulação da ansiedade de performance e na navegação das dúvidas sobre escolhas de interpretação, estilo e modos de presença em cena, mais do que nos ensaios de ensemble, encontra o seu modelo preferencial nos ensaios *um-a-um* (Kollwitz, 2016). A direção vocal consegue, deste modo, aproximar-se do carácter de mentoria, mencionado na introdução deste artigo, e construir uma relação privilegiada e segura com o ator. A qualidade desta relação não encontra par no contexto da relação pedagógica.

Um último fator de distinção na nossa análise prende-se com a necessidade de domínio de outras *competências específicas*, não diretamente relacionadas com a voz e a elocução, em diferentes *espaços* de trabalho. Marentette & Pearson (2009), esclarecem que o fazer da direção vocal exige a capacidade vigilante de negociar uma série de elementos e condições de trabalho sobre os quais não se tem controlo. O contexto de um ensaio a decorrer, bem como o *espaço* onde ocorre, conduzido pela direção (encenação) e muitas vezes interceptado por testes de figurinos, de cenografia ou da técnica de cena, etc., que evolui num tempo próprio (muitas vezes na ausência da própria direção vocal), exige-lhe uma capacidade de escuta, adaptabilidade e atualização que não acontece no ambiente controlado da sala de aula. As autoras aconselham: "Observe, veja e esteja presente no trabalho em curso. É por isso que quando volto ao ensaio, pergunto: 'O que estão eles a fazer agora? O que está a acontecer?'" (*idem*, p. 207) (tradução nossa)[55].

Contrariamente à sala de ensaios, a sala de aula é um espaço que concede ao professor e à dinâmica de ensino-aprendizagem uma relativa sensação de segurança e estabilidade. No contexto de uma criação, como se viu, só os ensaios 'um a um' com o ator conseguem garantir

[55] Original em inglês: "Observe, watch and be present to their work. That's why I go back into the rehearsal asking myself, 'What are they doing there? What's going on?'".

condições semelhantes. Sala de aula e sala de ensaio, que muitas vezes se assemelham em dimensão, atmosfera e condições técnicas (quantas vezes não usamos salas de aula como salas de ensaio) são transformadas pelos diferentes tipos e situações de trabalho que nelas ocorrem exigindo, por sua vez, alterações nos corpos que as habitam. Para o profissional da voz, dominar o conhecimento técnico-artístico específico da sua área, mas carecer da capacidade e intuição sobre como o aplicar no devir do ambiente altamente carregado da sala de ensaios, pode revelar-se insuficiente. Saber operar esta transformação no corpo e dar resposta aos rápidos e melindrosos movimentos dos processos de criação não estará acessível a todas as personalidades da pedagogia. Não que as exigências da sala de aula sejam menores, elas apenas se concretizam num contexto espaço-temporal onde autoridade e controlo estão mais centralizados (Marentette; Pearson, 2009).

Para além desta competência específica, Moulton (2023) lembra as relações especiais que a direção vocal precisa desenvolver com a equipe técnica, nomeadamente com cenografia e figurinos. Saber identificar e propor soluções para questões relacionadas com a acústica da cena, no que diz respeito à disposição dos elementos cenográficos que podem criar zonas de absorção da emissão vocal, impedindo a sua projeção, é uma outra valência esperada dos profissionais da voz. Da mesma forma, os materiais dos figurinos e, especialmente, todos os que são colocados sobre a cabeça, com diretas implicações na emissão vocal e na escuta dos atores, exige uma presença atenta com capacidade de diálogo e negociação, tanto com os respetivos criadores, quanto com a direção.

Por fim, outra colaboração necessária, como Houfek (2005) e Davini (2019) estabelecem, é a relação com o desenho de som, nomeadamente em questões como a convivência da voz com a sonoplastia e com o uso de microfones. Davini (2019) lembra que esta relação tecnológica com a cena estabelece uma "outra discursividade". Questões relacionadas com o espaço acústico e as sonoridades da cena, não encontram, usualmente, nos diretores, agentes capazes "que conduzam seu trabalho auditivamente", muitas vezes limitados nas formas de dar resposta ao facto de que "a atitude de um ator em cena é muito afetada pelo desenho de som" (*idem*, p, 175). O grande desafio que se coloca, com a mediação tecnológica da voz, é o distanciamento da noção de fala com a produção do corpo, "um logos que parece existir fora do corpo e, portanto, fora da voz" (*idem*, p. 177). Saber dar resposta a estas demandas de mediação tecnológica, preservando o diálogo com o ator, o diretor e o desenhador de som, vem reforçar a capacidade negocial esperada desta atividade.

Concluímos a nossa reflexão, verificando que, tanto nas diferenças quanto nas semelhanças, o trabalho dos profissionais da voz está intimamente dependente da capacidade de ajuste e de adaptação aos contextos, espaços, tempos e condições de trabalho, à performance dos papeis nas dinâmicas relacionais com os diversos agentes envolvidos, e ao desenvolvimento de outras competências nos domínios das artes cênicas. Fica, deste modo, dependente do perfil de cada profissional a decisão de navegação entre a pedagogia da voz e a direção vocal, ou a especialização numa delas, fato que vem corroborar o traço camaleônico da sua identidade.

Referências

ARMSTRONG, Eric. **Interview Earning the Role: The Company Voice Coach**.Voice and Speech Review, vol. 2, nº 1, pp. 148-154, 2001.

ARMSTRONG, Eric. **This is Normal?: A Theatre Coach Works in Film**. Voice and Speech Review, vol. 3, nº1, p. 33-43, 2003.

BAPTISTA, Isabel. **Dar rosto ao futuro. A educação como compromisso ético.** Porto: Profedições, Ltd, 2005.

BERG, Elizabeth van den. **Coaching and Directing Shakespeare's The Tempest: A Liberal Arts Model**. Voice and Speech Review, vol. 4, nº. 1, p. 170-172, 2005.

BERRY, Cecily. **Voice and the Actor**. London: Wiley, 2000.

BLAIR, Rhonda. Image and Action Cognitive neuroscience and actor-training. In McConachie, Bruce & Hart F. Elizabeth, Ed. **Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn**. Oxon: Routledge, 2006. P. 167-185.

CARVALHO, Paulo Eduardo. **Ricardo Pais: Atos e Variedades**. Porto: Campo das Letras Editores, 2006

CAZDEN, Joanna. **Revising Authenticity: Case Studies of Media Actors in Voice Therapy**. Voice and Speech Review, vol. 17, nº 2, p. 151-166, 2023.

COOK , Rena. **You've Got to be a Chameleon: Interviews with Leading Vocal Coaches**. Voice and Speech Review, v. 2, nº1, 155-168, 2001.

COOPER, Morton. **Change Your Voice, Change Your Life**. Independently Published, 1984.

COUTO, Maria João. 1999. **O Professor como condutor de sentidos**. A Página da Educação Online, nº 78. https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=76&doc=7574&mid=2 [consultado a 27-10-2024]

CROW, Karen; MEERSBERGEN, Miriam van; PAYNE, Alexis. **Vocal Congruence: The Voice and the Self Measured by Interoceptive Awareness**. Journal of Voice, 35 (2), 324.e15-324.e28, 2021.

DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografias da voz no Teatro Contemporâneo. O caso de Buenos Aires no final do Séc. XX**. Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução Cintia Vieria da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELORS, Jacques. **Educação. Um Tesouro a descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI**. Porto: ASA Edições, 9ª Edição, 1996.

FLETCHER, Sarah Judith. Coaching: An Overview. In: C. Mullen and S. Fletcher, eds. **The SAGE Handbook of Mentoring and Coaching in Education**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2012. P. 24-40.

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

HETTERLY, Joe; GRANT, Sammi; NICHOLS, Sarah; PRATHER, Pamela. **Depictions of a Voice and Speech Trainer: Current Trends in the VASTA community**. Voice and Speech Review, vol. 15, nº 1, 27-39, 2020.

HOUFEK, Nancy. **How to use a Vocal Coach: a Practical Guide for Directors**. New York: VASTA - Near Reach Action Committee. Draft #7. https://drive.google.com/file/d/12xXuDfviLLj7qRobKbabVIQxsAiKHa8N/view [consultado a 14/09/2024], 2001.

HOUFEK, Nancy. **Oedipus' Aiee's: Using Ancient Greek on the American Stage**. Voice and Speech Review, vol. 4, nº 1, 173-180, 2005.

IWARSSON, Jenny. **Facilitating behavioral learning and habit change in voice therapy—theoretic premises and practical strategies**. Logopedics Phoniatrics Vocology, vol. 40, 179-186, 2015.

KOLLWITZ, Melissa. **Breath, Tremoring, and Performance Anxiety: How Can Fitzmaurice Voicework's Destructuring Address Performance Anxiety in Undergraduate Acting Training?** Voice and Speech Review, vol. 10, nº 2-3, 100-120, 2016.

LEVINAS, Emmanuele. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2007.

MAES, Kathryn. **Applying Theories of Learning Styles and Modalities to the Challenges of Coaching**. Voice and Speech Review, vol. 3, nº 1, 77-79, 2003.

MARENTETTE, Shannon & PEARSON, Janine. **A Coach Prepares: A Conversation between graduate student Shannon Marentette and Janine Pearson of the Stratford Shakespeare Festival**. Voice and Speech Review, vol. 6, nº 1, pp. 204-208, 2009.

MASTERTON, Simon. **The Role of the Production Voice Coach in Contemporary Australian Theatre**. Voice and Speech Review, vol. 12, nº 3, p. 241-255, 2018.

MOOR, Andrea. **Authentic actor: an examination of vocal training within the Australian Conservatory Model**. Voice and Speech Review, vol. 12, nº 3, pp. 256-266, 2018.

MOULTON, Betty. **Professional Voice and Text Coaching: Sparking Innovation in the Classroom**. Voice and Speech Review, vol. 17, nº 3, p. 354-368, 2023.

OLIVEIRA, José H. Barros. **Psicologia da Educação: Aprendizagem - Aluno**. Porto: Legis Editora/Livpsic, 2007.

PAPALIA, Diane E.; OLDS, Sally Wendkos; FELDMAN, Ruth Duskin. **O Mundo da Criança**. Lisboa: MacGraw-Hill, 8ª Edição, 2001.

PEREIRA, Eugénio Tadeu. **Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas**. Rebento, São Paulo, n.10, p. 59-81, 2019.

PETRY, Julie. **Coaching Actors with Stage Fright: A Literature Review for Coaches with Tangible Tips and Guides**. Voice and Speech Review, vol. 12, nº 2, 193-204, 2018.

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

RAPHAEL, Bonnie. Peer-reviewed Article **Dancing on Shifting Ground**. Voice and Speech Review, vol. 1, nº1, 165-170, 2000.

SMILEY, Leigh. **Trojan Women: The Vocal Soundscape**. Voice and Speech Review, vol. 4, nº 1, p. 181-185, 2005.

SMUKLER, David. **Dialogue Coaching for Film: One Part of My Work**. Voice and Speech Review, vol 3, nº 1, p. 44-49, 2003.

SNYDER, Diane. **The Voice Is the Thing: Vocal Coaches on the Shakespeare Challenge**. Backstage. New York: November 4, 2019. https://www.backstage.com/magazine/article/voice-thing-vocal-coaches-shakespeare-challenge-25166/ . [consultado a 15.11.2024]

SYLER, Claire. **Conceptualising actor coaching: talk moves as tools**. Theatre, Dance and Performance Training, vol. 8, nº 3, p. 317-328, 2017.

VYGOSTSKY, Lev. **Desenvolvimento Psicológico na Infância.** São Paulo: Ed. Martins, 1999.

WATSON, Lynn. **The Theatre Vocal Director in the US and England.** Voice and Speech Review, vol. 4, nº 1, p. 197-209, 2005.

WATSON, Lynn. **The Actor's Voice. Think you don't need a Vocal Director? Think again**. Acting Now, issue no. 1. (out of print), 2004.

WEISS, Colton; CABAJ, Stacey; BAL, Margaret & TIMLICK, Lesley-Ann. **Dialect Coaching in Musical Theatre: A Conversation on Best Production Practices.** Voice and Speech Review, v. 16, 1, p. 103-110, 2022.

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

ZAZZALI, Peter & MEIER, Paul. **Trust and communication in the director/ voice coach collaboration: a case study of Much Ado About Nothing at the University of Kansas**. Voice and Speech Review, vol 8, nº 3, p. 250-260, 2014.

Artigo recebido em 21/11/2024 e aprovado em 10/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56198

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

---

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

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

A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas

Sofia Freitas Santos Oliveira [i]
Pedro Barsalini [ii]
Juliana Alves Mota Drummond [iii]
Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ, São João Del Rei/MG, Brasil [iv]

Resumo - A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas
O artigo evidencia características convergentes entre performances de cantores que se apresentam ao vivo e de atores que também se utilizam do cantar como material artístico. Tal aproximação foi reforçada em entrevistas feitas a alunos e professores, tanto de cursos de Canto Popular quanto de Teatro de diversas universidades. O artigo também analisa currículos de ambos os cursos, estudando a eficácia de treinamentos práticos e conteúdos teóricos aplicados para a *pessoa que canta em cena*. Por fim, trazemos o relato de um laboratório pedagógico transdisciplinar onde pudemos testar metodologias de ensino utilizando, como substância de aprendizado, a adjeção corpo-voz-música-cena.
Palavras-chave: Voz. Transdisciplinaridade. Música. Teatro. Performance.

Abstract - The transdisciplinarity of the person who sings on stage: theoretical conjectures and pedagogical practices
The article highlights convergent characteristics between the performances of singers who perform live and actors who also use singing as artistic material. This approach was reinforced in interviews with students and teachers, both from Popular Singing and Theater courses at several universities. The article also analyzes the curriculum from both courses, studying the effectiveness of practical training and theoretical content applied to the *person who sings on stage*. Finally, we present the report of a transdisciplinary pedagogical laboratory where we were able to test teaching methodologies using, as a learning substance, the adjective body-voice-music-scene.
Keywords: Voice. Transdisciplinarity. Music. Theater. Performance.

Resumen - La transdisciplinariedad de quien canta en escena: conjeturas teóricas y prácticas pedagógicas
El artículo destaca características convergentes entre performances de cantantes que actúan en vivo y actores que también utilizan el canto como materia artística. Este planteamiento fue reforzado en entrevistas realizadas a estudiantes y docentes, tanto de las carreras de Canto Popular como de Teatro de diversas universidades. El artículo también analiza los planes de estudio de ambas carreras, estudiando la eficacia de la formación práctica y los contenidos teóricos aplicados a la *persona que canta en el escenario*. Finalmente, informamos sobre un laboratorio pedagógico transdisciplinario donde pudimos probar metodologías de enseñanza utilizando, como sustancia de aprendizaje, la adjeción cuerpo-voz-música-escena.
Palabras clave: Voz. Transdisciplinariedad. Musica. Teatro. Performance.

Introdução

Para nós, tudo começou com a suposição de que, quando cantores e cantoras se apresentam para o público, constitui-se um acontecimento com características cênicas. De forma semelhante às apresentações de espetáculos de dança ou peças teatrais - linguagens artísticas categorizadas como cênicas - as performances de cantores carregariam, segundo nossas primeiras percepções, diversos elementos cênicos e uma inerente teatralidade.

No livro *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, lês-se, na definição do termo 'teatralidade', uma citação de Antonin Artaud, que afirma ser teatral "tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras [...] Tudo o que não está contido no diálogo [...]". Transpondo esse conceito para a performance do cantor, traçamos o paralelo esquematizado a seguir.

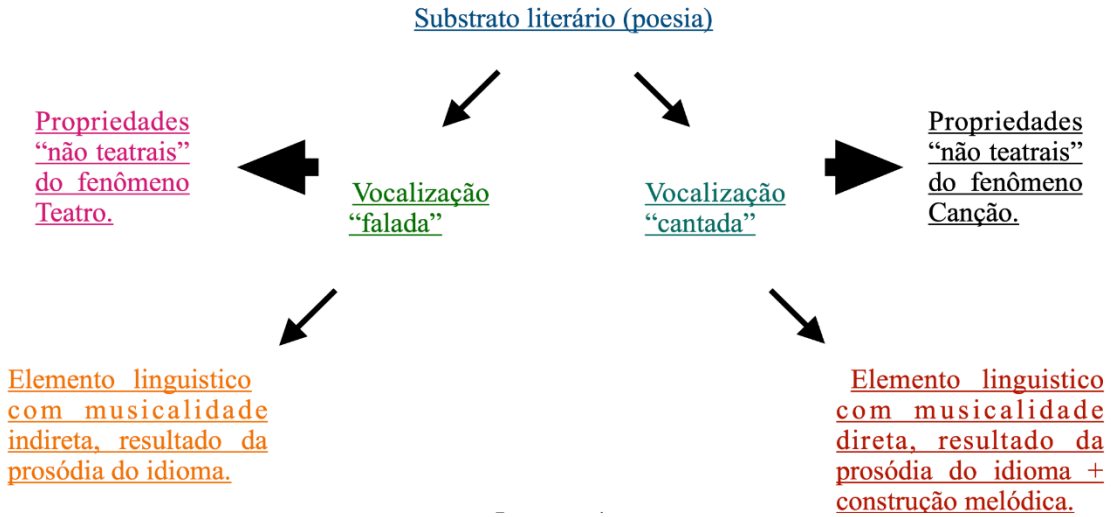


Figura 1

Obviamente, antevemos a 'teatralidade' presente em todo tipo de vocalização, intrínseca à interpretação modulada em expressividade vocal de qualquer gênero, inclusive na linguagem da comunicação verbal cotidiana. Sabemos, igualmente, que 'teatralidade' está presente em toda ação humana, no comportamento individual e social de nossa espécie. Porém, filosofar sobre o termo seria incorrer num desvio de foco. Queremos tratar da 'teatralidade' encontrada nos outros elementos - majoritariamente visuais - para além daquilo que se dá pela manifestação vocal do artista. Miramos em reconhecer aspectos extra-sonoros

na performance do cantor, portanto, delimitaremos tal análise ao próprio cantor e seu instrumento de trabalho: o corpo.

Presumimos ainda que, se há um corpo disposto a servir como instrumento para um labor de finalidade artística, esse mesmo corpo ocupa determinado espaço, propondo estabelecer formas de relação com o público que não se atém somente à audição, mas demandam decodificações sensoriais múltiplas, físicas e não físicas. Constitui-se, assim, um tipo de performance artística onde há relação entre música, texto, corpo, espaço, espectador e uma infinidade de afetos.

Paul Zumthor afirma que "no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [e, ainda, que] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar [...] a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo" (Zumthor, 2000, p.45). O autor também coloca em questão o fator relacional da voz, bem como traz para a cena o outro, quem escuta.

> A ideia de performance deveria ser amplamente estendida - englobando o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção. Relacionada ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo (Zumthor, 2000, p.22).

Em consonância aos conceitos que iluminaram nosso impulso investigativo, encontramos pares que há tempos fomentam as discussões acerca do elo perdido entre corpo, voz, música e cena. Muito próxima às nossas inquietações, nos referenciamos na dissertação de Valéria Leite Braga, cujos objetivos consistem em aprofundar o conhecimento em torno dos aspectos corporais e cênicos no âmbito do canto popular, buscando identificar princípios passíveis de gerar estratégias pedagógicas voltadas para a formação do cantor.

> o movimento corporal e a emissão sonora devem atuar em conexões indissociáveis. [...] os exercícios voltados para os aspectos sonoros da voz e para os demais aspectos corporais devem ser propostos concomitantemente, procurando identificar e despertar no aluno sua própria expressividade vocal-corporal. Isso deverá ajudá-lo a aprimorar o seu processo de comunicação e a ter uma maior consciência corporal tão necessárias ao processo de interpretação cênica (Braga, 2019, p. 78).

Braga levanta uma importante questão: se há, para o cantor, a preocupação com o aperfeiçoamento da voz, há preocupação com o domínio de todo o corpo, pois não há como desassociá-los. Ernani Maletta, em *Voz: corpo em manifestação*, reforça que debates acerca da associação entre corpo e voz são improfícuos, pois "evidenciar essa integração revela, na verdade, que houve uma limitação do conceito de voz a uma (ou a algumas) de suas características" (Maletta, 2021, p.19).

Observadas as problemáticas, passamos a nos indagar: **as graduações em Canto Popular integram, de forma aprofundada, estudos e treinamentos cênicos e corporais? A integralização curricular dos graduandos de Canto Popular está atualizada em relação ao debate aqui exposto?**

Polinizados por essa gama de perspectivas acerca do cantor popular, sua formação e sua performance, partimos para o aprofundamento dos conceitos abordados sob a luz do já mencionado livro de Ernani Maletta, seus métodos de ensino e visões sobre a temática. Para além do esquadrinhamento bibliográfico, pudemos observar diretamente suas aulas e realizar uma entrevista com ele, pouco antes de sua aposentadoria. Esse contato será abordado detalhadamente mais adiante. O que nos moveu em primeiro lugar foi descobrir se, sob o ponto de vista discente, nossa perquirição teria alguma relevância e, para tanto, avançamos ao estudo de campo.

Metodologia de pesquisa

A subjetividade de opiniões, sentimentos e percepções foi considerada na busca por novas ideias e discussões que contribuam para o campo do ensino das artes na academia. Sendo assim, consideramos esta uma pesquisa mista *(quali-quanti)*, em que foram avaliados tanto os dados estatísticos quanto às relações humanas imbricadas no objeto de estudo.

A investigação qualitativa-quantitativa foi efetuada por meio da pesquisa de campo, sendo "as técnicas específicas da pesquisa de campo [...] aquelas que integram o rol da documentação direta: a observação direta e a entrevista" (Andrade, 2010 p. 131) e, conforme Antônio Carlos Gil,

> representa um período de investigação informal e relativamente livre, no qual o pesquisador procura obter, tanto quanto possível, entendimento dos fatores que exercem influência na situação que constitui o objeto de pesquisa. Constitui, portanto, uma etapa cujo objetivo é o de descobrir o que as variáveis significativas parecem ser na situação e que tipos de instrumentos podem ser usados para obter as medidas necessárias ao estudo final. (GIL, 2002, p. 130).

Neste estudo de campo, realizamos:

1. Entrevista padronizada com 13 alunos de cursos com ênfase em Canto Popular, sendo 5 estudantes do Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Voz do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas; 4 estudantes da Licenciatura em Música com ênfase em Canto Popular do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei; 4 estudantes do Bacharelado em Música Popular com ênfase em Canto da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

2. Observação de aulas da disciplina *Improvisação Vocal*, oferecida por Ernani Maletta para os alunos do curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e entrevista não dirigida com o professor.

3. Experimento pedagógico através do componente curricular *IPA: Princípios da Voz em Cena: Canto em Cena*, oferecido sob responsabilidade da Prof. Dra. Juliana Mota, coordenadora desta pesquisa, para os discentes das graduações em Teatro do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del Rei. Nessa disciplina laboratorial foram experimentadas práticas artísticas, pautadas em conteúdos cênicos e musicais, no intuito de se aplicar uma abordagem transdisciplinar na formação de artistas. Ao final do curso, os alunos apresentaram cenas que continham, dentre outros, a canção como elemento chave.

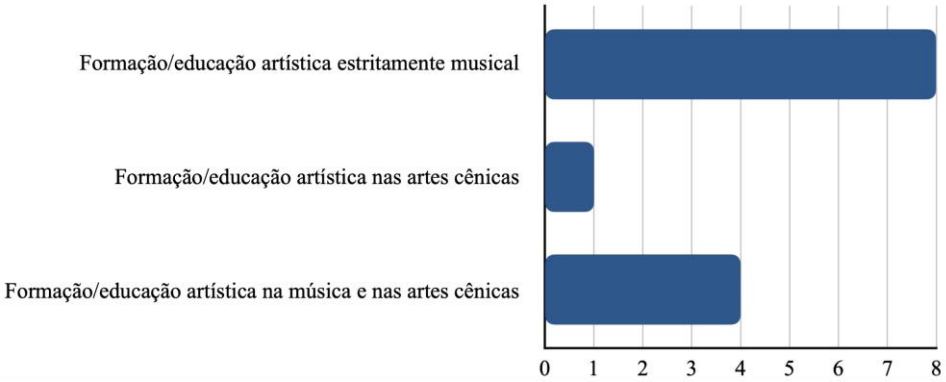
Pudemos, nessa fase, recolher uma diversidade de opiniões arquivadas em mais de 7 horas de áudio-gravações. A seguir, nos debruçaremos em cima dos dados de maior relevância para o recorte de nossa pesquisa.

1. Entrevistas com discentes de Canto Popular

Encontramos generoso auxílio em alunas e alunos graduandos de Canto Popular. Nos deparamos com estudantes que compartilham de nossas curiosidades e que, cada qual à sua maneira, havia amanhado terreno no território do incógnito para lavrar o campo do conhecimento. Juntamente aos estudantes da UNICAMP, UFMG e UFSJ, através de entrevistas, pudemos investigar como se dá a óptica discente sobre as questões abordadas e quais as demandas apresentadas quando o tema é a concepção do ofício e os conteúdos curriculares na formação do(a) cantor(a) popular. Entre nós, era consensual a importância dos elementos cênicos para o trabalho dos cantores e, além disso, averiguamos conjuntamente que as graduações de Canto Popular estão defasadas, carentes de disciplinas que trabalhem corpo, espaço, estética visual, cena, e outras formas de expressividade não relacionadas à música.

Você teve algum tipo de formação/educação artística antes de ingressar na universidade?

Gráfico 1



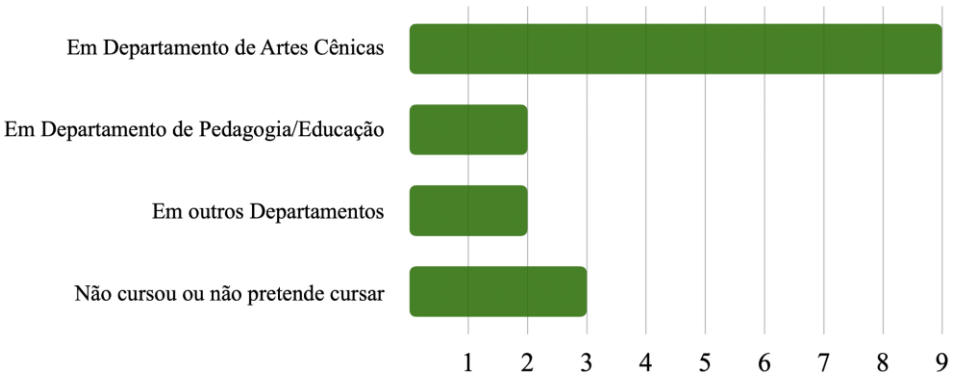
O gráfico 1 evidencia que ~93% dos candidatos ingressam na universidade com certa educação musical. Isso se dá, em grande parte, pela indispensabilidade de um domínio teórico-prático mínimo para arrostar as provas de habilidades específicas exigidas nos vestibulares de tais cursos, ou pelo interesse em aprofundar e dar continuidade aos estudos musicais na faculdade. Essa preparação artística é realizada de formas variadas, englobando desde aulas particulares de instrumento, até formação em conservatórios ou projetos sociais.

Chamou-nos a atenção o dado de ~39% dos entrevistados terem alguma educação ou iniciação artística no âmbito das Artes Cênicas, seja em aulas de dança, escolas de teatro ou até em cursos de palhaçaria e contação de história. O fato de uma parcela relevante desses

discentes já carregarem experiências com as Artes Cênicas, indica o comum entendimento integrativo entre as linguagens artísticas, reforçando a ideia de serem, em grande parte, estudantes de artes que demonstram múltiplos interesses e a propensão para a transdisciplinaridade.

Você já cursou, ou pretende cursar, alguma disciplina fora do Departamento de Música?

Gráfico 2



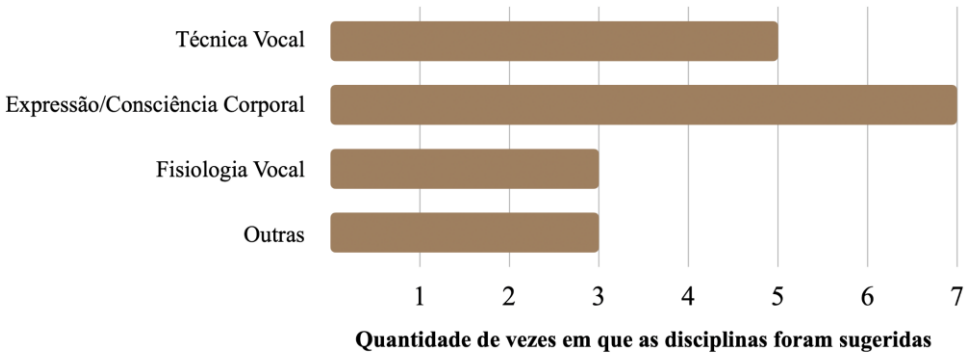
*Algumas respostas utilizaram mais de um item do eixo Y

Para complementar a formação com conteúdos não oferecidos em seus próprios cursos, o gráfico 2 indica a clara preferência dos estudantes em realizar disciplinas optativas/eletivas em Departamentos de Artes Cênicas. Aulas de expressão e consciência corporal são as mais requisitadas, seguidas de estudos da relação corpo-espaço cênico e improvisação cênica. Também são procurados componentes curriculares de Departamentos de Pedagogia/Educação que aprofundem o conhecimento didático e pedagógico do licenciando em Canto Popular.

Essa procura massiva por disciplinas comuns às Artes Cênicas significa demanda por ferramentas práticas e conhecimentos teóricos, não ligados à Música, que possam corroborar com a ampliação das capacidades expressivas e performáticas dos estudantes, reforçando a necessidade de se introduzir tais estudos às grades curriculares dos cursos de Canto Popular.

Se você pudesse incluir disciplinas na grade curricular de seu curso, quais seriam?

Gráfico 3

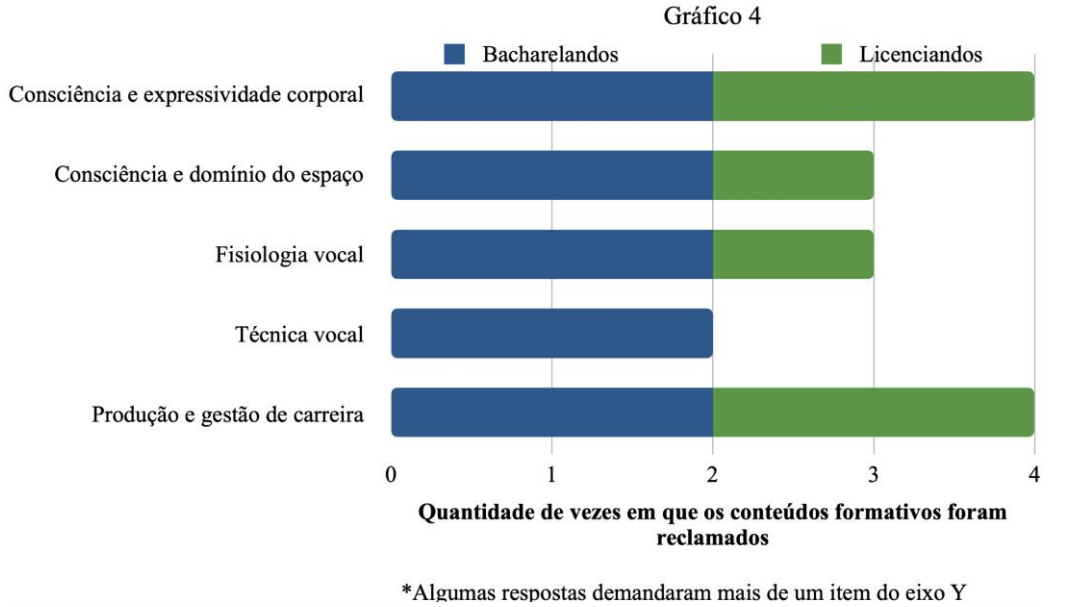


*Algumas respostas utilizaram mais de um item do eixo Y

O gráfico abaixo grifa a necessidade de um olhar mais amplo para a formação de cantores e cantoras a nível superior, uma vez que ~54% dos discentes incluiriam, no currículo de seus cursos, componentes voltados para expressão e consciência corporal. Comparando os gráficos 2 e 3 aferimos que tal demanda, na óptica dos entrevistados, não é suprida apenas com disciplinas optativas, mas deveria fazer parte dos estudos obrigatórios das graduações em pauta.

Surpreendemo-nos com o fato de 39% dos discentes reivindicarem disciplina de técnica vocal, pois entrevistamos as pessoas que, a princípio, são as maiores interessadas no domínio vocal para a finalidade do canto, considerando que o uso da voz como instrumento é o estágio mais elaborado e complexo desse recurso corporal. Esse dado nos leva, novamente, à reflexão do quanto é urgente considerar o estudo das técnicas vocais atrelados ao estudo da expressividade do corpo, integrando o desenvolvimento do instrumento vocal à consciência das limitações e capacidades corporais de cada indivíduo.

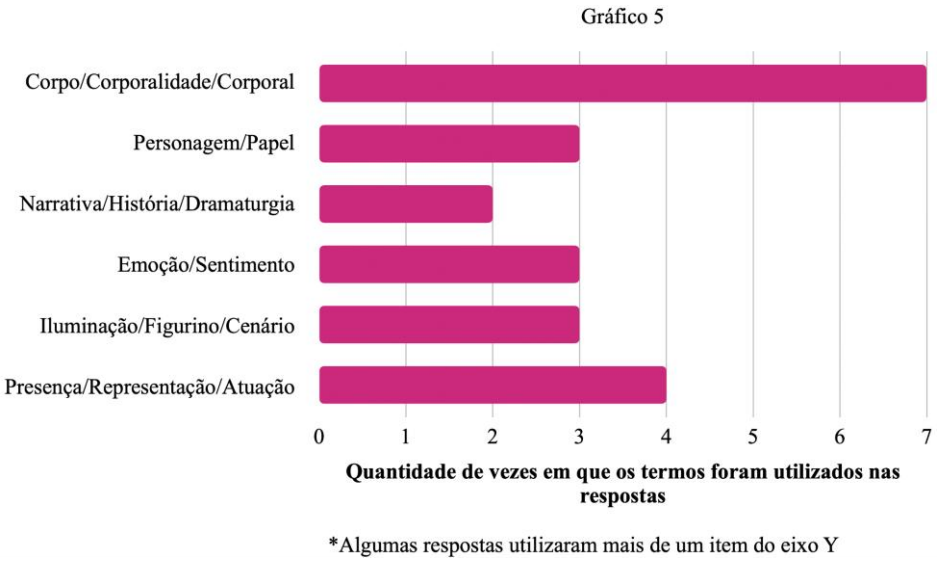
Analisando as disciplinas oferecidas para este curso de graduação, você considera sua formação completa ou incompleta?



Todos os entrevistados consideraram suas formações incompletas, sendo que as justificativas variaram de acordo com cada resposta. Em suma, foi reclamada a incorporação de componentes curriculares que munam os discentes dos conteúdos agrupados abaixo.

O gráfico 4 revela dados importantes sobre a óptica discente acerca das lacunas presentes nos cursos apreciados, desvelando as carências formativas mais frequentemente expostas. Como o enfoque dessa pesquisa volta-se para performance artística - entendendo-a, também, como fruto dos processos de ensino e educação superior - salientamos, mais uma vez, a demanda real e concreta de serem introduzidos estudos e práticas corporais nas graduações de Canto Popular, assim como disciplinas que expandam a consciência e domínio do espaço (palco) por parte do aluno. Ao todo, ~54% dos entrevistados consideraram esses déficits, mesma porcentagem analisada no gráfico 3.

Você considera que há característica(s) cênica(s) na performance de um(a) cantor(a)? Se sim, quais?



Todos os entrevistados responderam que sim, porém, as definições variam em cada resposta, sendo que as bases utilizadas para tal conceituação sustentaram-se em termos tradicionalmente relacionados às Artes Cênicas, fato nitidamente observado na frequência com que determinadas palavras foram empregadas na formulação das respostas.

Nesta etapa do trabalho, pudemos confirmar, efetivamente, muitas das dúvidas que impulsionaram a realização deste trabalho, pois as estatísticas revelaram que as demandas e críticas discentes apontam para as mesmas problemáticas identificadas por nós (e tantos outros pares) quanto às formações em Canto Popular a nível superior. Se a amostragem servir como base para se admitir um consenso geral por parte dos alunos, esta pesquisa comprova - entre outros fatos passíveis de averiguação para novas conclusões - a urgente necessidade de reformulação curricular das referidas graduações, especificamente a inclusão categórica de disciplinas voltadas à expressividade corporal e ao estudo do espaço cênico/performático.

Posto o senso comum de que a cena é elemento basal para o cantor, que as qualidades de expressão vocal estão imbricadas ao nível de consciência e expressividade corporal, e que reconhecer e ter domínio do espaço de ação são substratos importantes para a performance, passamos a identificar cantores e cantoras como *artistas multi-perceptivos.*

> o artista multi-perceptivo não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão de virtuosismo, mas o que conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística (Maletta, 2016, p. 24).

Sendo pertinente a reflexão sobre as complexidades intrínsecas a essa formação, assim como a diversificação das abordagens de ensino e ampliação das multiplicidades de investigação somática da unidade corpo-mente-voz, passamos ao estudo das metodologias desenvolvidas por Ernani para o ensino musical e treinamento da voz aplicado ao Teatro, buscando maior contato com suas conceituações e a observação prática de sua didática. Analisar o outro lado do prisma interdisciplinar entre canto e cena, música e teatro, voz e corpo, certamente fertilizaria nosso estudo.

2. Observação das aulas e entrevista com Ernani Maletta

Ernani Maletta trabalha com a transdisciplinaridade principalmente ao integrar as dimensões música, teatro, voz e corpo em um processo educativo que desafia as fronteiras tradicionais entre essas disciplinas. Sua didática baseia-se na ideia de que as artes não devem ser compartimentadas e nem segmentadas em departamentos (como ocorre com frequência na academia), mas entendidas como uma rede interligada de expressões codependentes que dialogam entre si.

Já complexidade do acontecimento artístico-performático ecoa no que Maletta chama de a*tuação polifônica*, onde o conceito de *polifonia*, apoiado na ideia de dialogismo desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1895-1975), torna-se base filosófica e epistemológica para a fundamentação de uma ciência teatral, além de princípio para a formação artística.

> [...] polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz (Maletta, 2016, p. 48).

Nessa metodologia, os alunos não desenvolvem habilidades musicais ou teatrais separadamente, mas são incentivados a uma fusão dessas disciplinas em que vozes, corpos, ritmos, gestos e até mesmo a geometria se entrelaçam. Essa abordagem reflete um pensamento sistêmico em que os diferentes aspectos da criação artística se transformam mutuamente, resultando em uma forma inovadora de pensar, fazer e ensinar.

O foco não é a excelência técnica em música, canto ou teatro, mas busca sensibilizar o aluno a perceber como esses elementos influenciam-se de maneira a criar uma arte comprometida em comunicar e promover a coexistência de vários pontos de vista. Com a *atuação polifônica*, as habilidades técnicas do artista colocam-se a serviço dos sentidos discursivos que se pretende manifestar, ao mesmo tempo em que rompe com os paradigmas da formação tradicionalmente segmentada, limitadora da plenitude expressiva.

> afirmo para o artista cênico, independentemente da questão do virtuosismo, é a importância da incorporação dos fundamentos que o Teatro compartilha com as diversas formas de expressão artística. Vale ressaltar que não se fala dessa incorporação apenas para que as habilidades sejam adquiridas de forma isolada, mas, principalmente, para se estabelecer uma relação dialogal entre elas, e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua percepção, sua escuta, bem como sua coordenação física e motora para executá-las integradamente, de forma que *cada uma, em vez de dificultar, facilite e estimule a outra* (Maletta, 2016, p. 26).

Figura 2: Prof. Dr. Ernani Maletta em aula de *Improvisação Vocal* na UFMG. Acervo dos pesquisadores

Em aula, a prática se reflete em exercícios que combinam o uso da voz, o movimento do corpo, da música e as formas geométricas em uma única metodologia pedagógica. Na aula que pudemos acompanhar da disciplina *Improvisação Vocal*, Ernani debruçou-se sobre a notação musical geométrica, na qual propõe uma forma inovadora para o ensino de teoria e prática musical. Essa notação traduz, a partir da circunferência e suas possíveis divisões, as células rítmicas da notação musical tradicional.

A aula envolve leitura, escrita e criação de frases rítmicas, o que auxilia estudantes não alfabetizados em música a visualizarem-na de forma espacial e dinâmica, promovendo uma melhor compreensão das relações rítmicas através de ícones geométricos. Ernani desenvolveu essa notação ao perceber que muitos alunos das artes cênicas tinham dificuldade com a notação musical tradicional, baseada em símbolos não universais, criando, assim, uma maneira mais intuitiva e visual de representar a música.

> Constatei que, para muitas pessoas que iniciam o aprendizado da leitura rítmica, uma das dificuldades enfrentadas é a assimilação das relações matemáticas entre as figuras por meio de representações gráficas não icônicas, isto é, cujas imagens não evocam explicitamente o seu significado. Para solucionar essa questão, o círculo e suas divisões em partes iguais (semicírculo, um quarto de circulo e um oitavo de circulo) apresentaram-se como os ícones ideais para as relações de dobro e metade, pois, quando essas figuras são comparadas duas a duas, percebe-se sem qualquer dificuldade qual é o dobro ou a metade de qual (Maletta, 2016, p. 563).

Ernani iniciou a aula discutindo a leitura e a escrita rítmica, introduzindo a comparação entre a notação geométrica e a tradicional. O foco era demonstrar como as figuras geométricas podem ser usadas para compreender e trabalhar o ritmo de forma visual, especialmente útil para iniciantes no estudo musical. Explicou que, embora a notação tradicional - com suas semibreves, mínimas e colcheias - seja eficaz, muitas vezes limita a criatividade nos estágios iniciais.

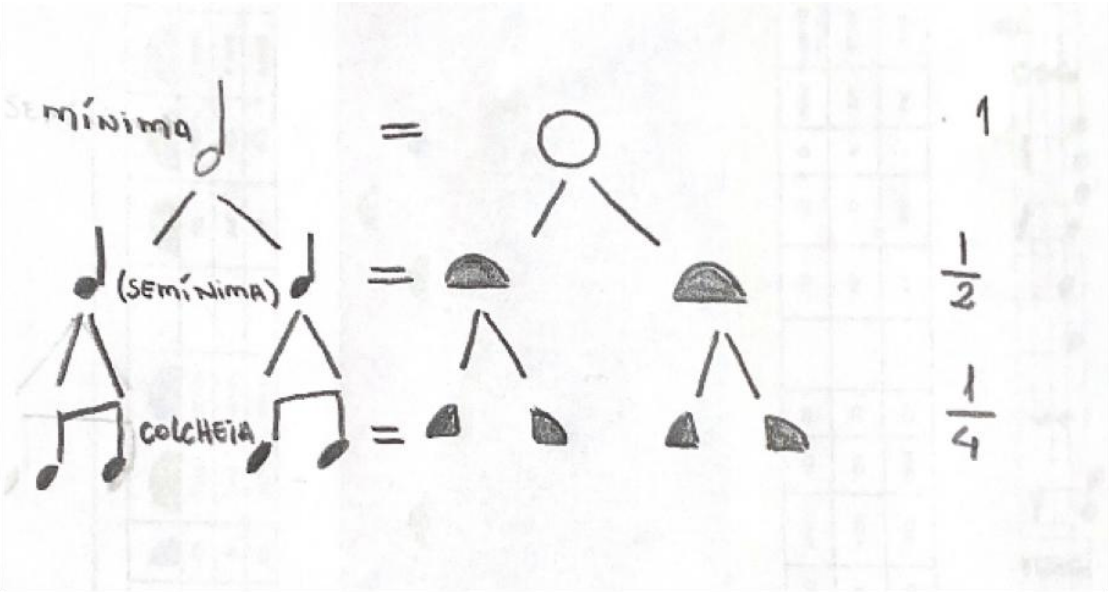


Figura 3: exemplo da lógica utilizada para a notação musical geométrica

Exemplificou essa ideia mostrando como círculos e suas divisões podem ser associados a diferentes durações e intensidades das notas, auxiliando na construção de uma leitura mais acessível do ritmo. Para reforçar esse conceito, propôs um exercício em que os alunos batiam palmas, marcavam o ritmo com os pés e cantavam 'pão de queijo', 'bolo' e 'pão' de várias maneiras, brincando com intensidade, altura e velocidade. Esse processo ajudou a marcar os ritmos no corpo, conectando os alunos de maneira mais orgânica ao tempo e às pausas da música.

Em seguida, propôs um exercício com a música *O cio da terra*. Em vez de lerem as notas na partitura tradicional, os alunos receberam uma folha com as notações geométricas que representavam a duração e o ritmo de cada nota, como ilustrado na imagem 5. Por exemplo: a metade de um semicírculo representa uma colcheia, enquanto o semicírculo, uma semínima. Essa abordagem visual facilitou significativamente a compreensão da rítmica por parte dos alunos, que conseguiram perceber com mais clareza as quebras e repetições rítmicas presentes na melodia da canção.

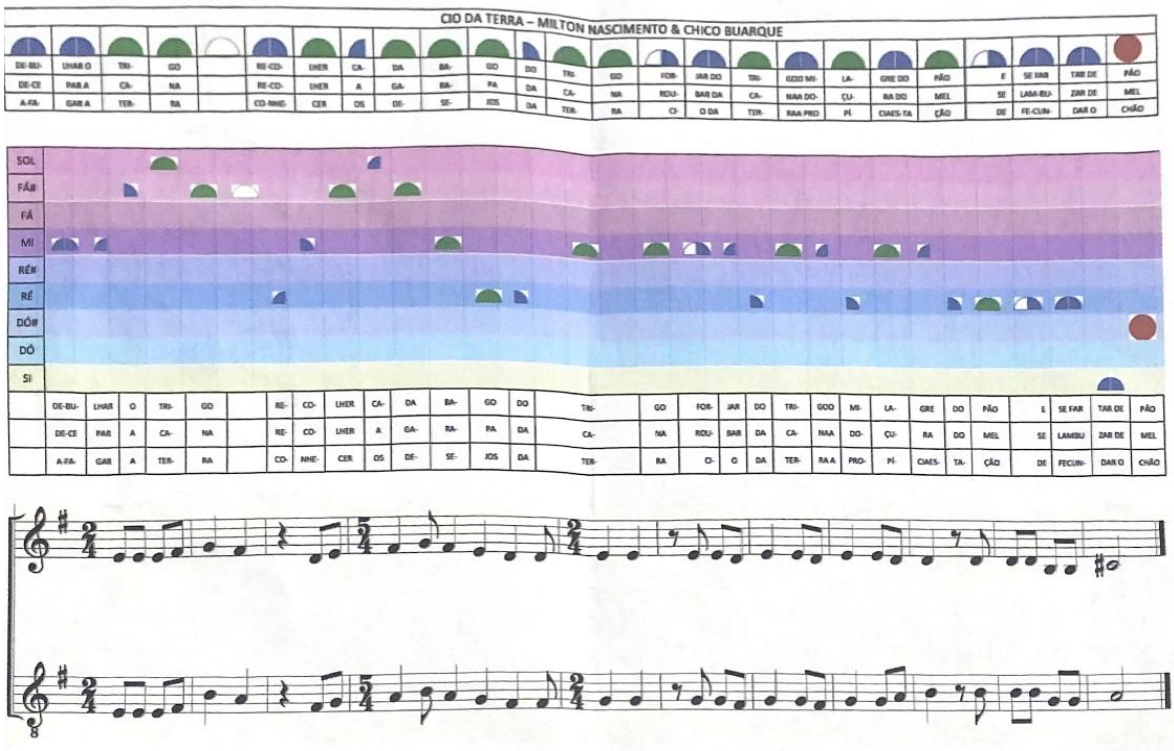


Figura 4: Material entregue, por Ernani, para aula de Improvisação Vocal na UFMG.

Participar das últimas aulas ministradas pelo professor, precedentes à sua aposentadoria, foi uma experiência inovadora e profundamente enriquecedora. O privilégio de entrar em contato com essa forma de aprendizado proporcionou-nos compreensão prática da relevância da transdisciplinaridade em nossas vidas acadêmicas e profissionais, como, por exemplo, aprender rítmica através de movimentação corporal, associação de figuras geométricas e expressão da voz.

Em entrevista, Ernani reapresentou a ideia essencial ao afirmar que "*voz* não é apenas som, e música não é apenas a Arte Música", sugerindo que a *voz* transcende sua natureza sonora ao carregar em si emoções, intenções e significados tanto pessoais quanto culturais e

simbólicos. No depoimento, Maletta reforçou que, em seu entendimento, a música não se limita à mera expressão artística; ela ocupa um espaço central na vida cotidiana, pois exerce influência nos sentimentos, no humor e no comportamento individual, pode facilitar conexões sociais como elo cultural de identificação e, até mesmo, desempenhar funções terapêuticas.

Figura 5: Ernani Maletta e alunos durante aula de Improvisação Vocal na UFMG. Acervo dos pesquisadores.

Ernani argumentou em favor da transdisciplinaridade entre cursos de música e teatro oferecidos nas universidades, os quais, em grande parte, são estruturados de forma segmentada. Tal segmentação é contraditória à nossa forma de existência, especialmente em áreas que demandam a integração sistemática e completa dos aspectos físico, racional e emocional, como é o caso do canto, do teatro ou da dança. O ser humano é um organismo interligado, e não é possível estudar a voz sem considerar o corpo e vice-versa. Assim, a forma atual de ensino, ao segmentar essas áreas correlacionadas, acaba limitando a formação dos estudantes, restringindo-os a um único ponto de vista técnico. Apostamos, nesse modelo de formação, em performances tecnicamente virtuosas, porém desprovidas de sentido e emoção. A técnica, segundo Ernani, adquire seu verdadeiro valor quando é acompanhada de significado e sentimento.

Nosso encontro reforçou a convicção de que a transdisciplinaridade deve ser amplamente difundida e adotada como modelo para o ensino das artes nas universidades brasileiras, dado seu imenso potencial de impactar positivamente a formação e desenvolvimento integral dos estudantes.

3. Experimento pedagógico com os cursos de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei.

Uma breve carta prefacia

O que precisa ser registrado? Como se registra uma pesquisa em andamento? O que pode ser ferramenta para a construção da relação música e cena que almejamos?

Acertos, tropeços, tentativas.

Os relatos que apresentaremos aqui, sobre uma disciplina e os reflexos dela provenientes é, sobretudo, recorte de um único experimento em meio a anos de pesquisas, tentativas e aprimoramentos didáticos. O desenvolvimento de uma pedagogia capaz de integrar música e teatro numa única abordagem filosófica, artística e estética é um processo que o grupo de pesquisa CASA ABERTA (DEACE/UFSJ) vem, gradualmente, processando há mais de doze anos sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Juliana Mota.

A música, a cena, a voz, o corpo, a poesia, a psicanálise, a interseccionalidade, a transdisciplinaridade. São tantos substantivos que compõem nosso dicionário de vida que os significados que cada um deles tem, para nós, não caberia neste trabalho. Tudo isso levará mais vários anos de pesquisa e escrita para que possamos ter a real dimensão do nosso esforço coletivo. Aqui, nesta Iniciação Científica, nos cabe falar de um pequeno trecho, parte de uma longa caminhada.

Nos orgulhamos dos passos dados, dos acertados e dos desacertados também. Sabemos que nossas produções carregam potência, que impactam positivamente a formação dos que passam pelo grupo CASA ABERTA ou daqueles que o CASA ABERTA pode, eventualmente, alcançar. Todavia, sabemos que há grande efeito em reconhecer as tentativas malogradas e, uma das características desta pesquisa, é justamente analisar nossas falhas com a certeza de quem pode aprender ainda mais com os erros.

A experiência que relatamos a seguir vem servindo, por exemplo, para ajudar-nos a organizar melhor os procedimentos e a refletir sobre nossas necessidades de aprimoramento em práticas coletivas propostas em sala de aula. Para outras pessoas - para você, que lê este texto - não sabemos qual será exatamente a função.

O registro está feito.

Gostaríamos, apenas, de falar também das potências que enxergamos nas estratégias de composição entre linguagens que experimentamos nos diversos processos que já construímos juntos. Nas práticas e exercícios que outrora vivemos e que apontam para o caminho de troca real entre teatro e música: o caminho da alegria, da potência.

Seguimos tentando compreender o que podemos fazer, perante nossa mais frágil incapacidade, para chegarmos em algum lugar com tudo isso. Não é só pra nós, é pra todo mundo que está vindo aí.

I - contextualização

No segundo período letivo de 2023 foi oferecido, sob responsabilidade da Professora Dra. Juliana Mota, o componente curricular *IPA: Princípios da Voz em Cena: Canto em Cena*, para a matrícula regular de discentes das graduações em Teatro. O componente já havia sido oferecido, em períodos passados, diferenciando-se os planos de ensino, ementas e direcionamentos de assuntos abordados a fim de ampliar-se a envergadura de conteúdos a serem pesquisados e lecionados no Departamento. A principal diferença proposta no componente, inspirada em práticas recentes da UFSJ, foi a construção de uma unidade curricular interdepartamental focada na experiência de cada proponente - docente ou discente.

Em 2023 a disciplina não contou com apenas um, mas três professores e um monitor-pesquisador, os quais revesaram-se como propositores das práticas conduzidas e das teorias apresentadas durante as aulas. Com o objetivo de diversificar as abordagens de ensino, reforçar a multiplicidade das possibilidades de investigação e estimular a compreensão de que, ao tratar-se da voz, do canto e da cena como matérias de aprendizado, talvez somente a pró-percepção da performance é que poderá guiar o estudante por um caminho artístico frutífero e potente, ao invés da errônea aceitação de que deve-se seguir uma fórmula pré-determinada de se pensar e se fazer, reproduzindo conceitos desenvolvidos por outros corpos, outras realidades e mentalidades, em outros lugares, tempos e circunstâncias.

Parte significativa deste estudo deu-se através desta experimentação de cunho pedagógico. Com essa experiência empírica, pudemos averiguar, na prática, o funcionamento simultâneo de quatro abordagens distintas, de quatro ministrantes diferentes, para uma única turma de alunos numa única disciplina, durante um único semestre de aulas. Neste capítulo,

discorreremos sobre aquilo que pudemos observar no decorrer do componente, em seu processo dialético entre professores e alunos, nas estratégias que foram adotadas para as aulas e a análise dos resultados obtidos ao final do curso com enfoque na recepção discente.

II - o plano de ensino[1]

Ao final do primeiro período letivo de 2023, foi pensada uma disciplina de Introdução às Práticas de Atuação (IPA's)[2] que teria, como finalidade principal, a combinação de diversas abordagens pedagógicas para o ensino teórico e prático do canto em cena e dos fundamentos corpóreo-vocais para atores em formação.

Com clara referência na *atuação polifônica*, o plano de ensino da disciplina respaldou-se no dialogismo entre pesquisas e perspectivas - complementares por serem distintas - acerca dos objetos de estudo que abrangem a utilização da voz cantada em cena. Buscamos ampliar, nas aulas, a gama de sensibilidades dos alunos e estimular suas potencialidades, a fim de fazer aflorar capacidades expressivas expandidas, objetivando não o virtuosismo técnico ou a soma exponencial de habilidades variadas, mas sim o máximo aproveitamento da preponderância do ser e suas possibilidades de afeto. O componente curricular, portanto, planeava contribuir para a geração de artistas *multi-perceptivos*.

No entanto, esse era apenas um plano de caminho que dependeria das relações estabelecidas com a turma, da apropriação de práticas e conceitos compartilhados e da possibilidade pessoal, de cada integrante do experimento, colocar em diálogo suas experiências pessoais prévias e o que estava sendo oferecido ali.

[1] O plano de ensino encontra-se disponível on-line em https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/teatro/PLANO%20DE%20ENSINO%202023%202%20%20IPA_%20Principios%20da%20Voz%20em%20Cena_%20CANTO%20EM%20CENA(1).pdf.

[2] Segundo o Conselho Nacional de Ensino e Pesquisa - UFSJ (Parecer nº 18, 2018, p. 22) "O bloco Introdução às Práticas de Atuação contempla disciplinas básicas em que a prática do ator ou da atriz é o foco principal: o trabalho técnico, lúdico e reflexivo se dá considerando a necessidade de desenvolver as expressões vocais e corporais, a musicalidade, a capacidade de jogo e improvisação teatral, a apresentação diante de uma plateia, bem como a reflexão dessa plateia a partir do que percebeu na cena apresentada".

III - discentes matriculados e primeira aula

Para a disciplina *IPA: Princípios da Voz em Cena: Canto em Cena*, recebemos 29 matrículas e 4 desistências/trancamentos, resultando em uma turma de 25 discentes durante o semestre, quantidade média de alunos para os padrões do Departamento. Dentre os que permaneceram, um era advindo da graduação em Psicologia e uma da graduação em Música; todos os demais, graduandos dos cursos de Teatro.

No primeiro encontro, a aula resumiu-se em conversas sobre o plano de ensino da disciplina e introdução do curso. Os estudantes também foram ouvidos, se apresentaram e disseram as razões que levaram cada qual a escolher aquele componente curricular, assim como suas vontades, expectativas e entendimentos sobre música, voz, canto e canto em cena. Dentre todos, apenas 6 alunos (~25%) já possuíam algum conhecimento ou experiência musical formal.

Talvez pela condução da conversa pela professora Juliana, que trabalha fundamentalmente com os *afetos musicais* na formação do ator, talvez por uma necessidade genuína dos próprios estudantes, dentre as falas sobre canto, voz e música, apareceram repetidos relatos sobre a canção como disparador de memórias afetivas e a relação da música com familiares e lugares de origem. As recorrentes relações com os afetos e emoções, despertadas ao cantar ou ao se ouvir cantar, deram o tom da conversa, revelando - pelo menos a princípio - uma turma muito mais ligada ao universo do sensível do que às questões técnicas, teóricas e analíticas sobre o canto em cena. Quando pedimos para que cada estudante cantasse algo, um vasto e variado repertório foi trazido pelo grupo. Ouvimos um pouco das vozes que ali estavam.

O corpo docente, neste momento, pode olhar para o perfil da turma e, aos poucos, começar a traçar estratégias para aproximar de universos individuais tão diferentes e igualmente potentes. **Que conteúdos poderiam atingir pessoas com critérios de relevância moldados por experiências tão distintas? De que canto em cena poderíamos falar? Que experimentações seriam necessárias ser criadas antes que pudéssemos construir algo coletivamente?**

IV - planejamento das aulas

Por contar com três professores e um monitor-pesquisador, cada qual com sua didática e foco de pesquisa próprios, seria fundamental que cada uma das aulas e os caminhos pedagógicos de todo o semestre fossem planejados coletivamente. Todos os atributos para a organização de um componente curricular deveriam ser contemplados por meio da cooperação de uma equipe multidisciplinar.

O desafio seria grande e a iniciativa, sem dúvida, corajosa. Ao mesmo tempo, atravessados pela experiência de décadas de ensino dos estudos da voz, sabíamos que apenas no momento real da prática é possível escolher os caminhos. Percebendo uma tensão no corpo da pessoa que canta ao nosso lado, seus olhos brilharem, a qualidade da voz ressoando pelo espaço, é que podemos pensar no passo seguinte.

Dentre muitas possibilidades, sugestões e vontades, surgiu a ideia de conduzir-mo-nos pela obra de Itamar Assumpção, compositor de destaque durante as décadas de 1980 e 1990, participando e contribuindo ativamente para a cena independente da Vanguarda Paulista. Nos questionamos sobre a possibilidade de aderência de tal referência ao grupo jovem que teríamos em sala de aula, sobre a distância temporal de tal movimento com a realidade daquelas pessoas, entre tantas outras questões. No entanto, sabíamos que sua obra abriu, no universo cancional brasileiro, novos horizontes estéticos de intercruzamentos entre linguagens e referências artísticas, sendo marcante a explícita teatralidade de suas apresentações e sua forma de pensar e fazer música.

Dentre as composições de Itamar, a de título *Filho de Santa Maria* chamou a atenção dos professores, principalmente pela seguinte frase presente na poesia da canção: "aqui 'tou eu pra te proteger dos perigos da noite e do dia". Identificamos, nesse pequeno trecho, uma possibilidade de aproximar os alunos da disciplina com a obra de Itamar Assumpção, escolhendo-o como frase disparadora para as primeiras provocações. Vivia-se, dentro da universidade, um momento pós-pandemia de tensão entre corpo discente e docente, uma dificuldade de estabelecer elos de comunicação fluidos e carregados de afetos positivos. Acreditávamos que trazer a frase "aqui 'tou eu pra te proteger dos perigos da noite e do dia" poderia indicar, mesmo que subliminarmente, um desejo de estabelecimento de uma atmosfera de cuidado e de construção coletiva para a disciplina.

V - o andamento das aulas em resumo

A frase "aqui 'tou eu pra te proteger dos perigos da noite e do dia", levada para os alunos a fim de instigar os primeiros passos criativos, não foi capaz de movimentar mais da metade da turma. Talvez por uma necessidade do coletivo de receber instruções mais diretas do que devia ser feito, talvez pelo modo como a educação básica tem sido conduzida - momento formativo em que não somos devidamente estimulados a desenvolver capacidade de proposição vinculada ao próprio desejo. Em suma, cumprimos demandas.

Passadas algumas semanas, fizemos outra tentativa de evocar a obra de Itamar, dessa vez de maneira mais direta: o Prof. Dr. Kristoff Silva falou brevemente sobre o artista e perguntou quem o conhecia. Poucos responderam que sim. Depois, ele e a Profa. Valéria Braga, cantaram uma música do compositor. A apresentação carregava um ar de espontaneidade e divertimento e foi muito bem recebida. Mesmo assim, ao término desse encontro, foram raros os que saíram motivados pelo imaginário vanguardista de Assumpção.

Foi nesse mesmo encontro que Kristoff fez uma exposição sobre semiótica da canção, principalmente sobre a *musicalização*[3], as relações sujeito/objeto e como as diferentes distâncias entre ambos, poeticamente explícitas em texto, são geradores de tensividades rítmicas e melódicas correspondentes.

> Tome-se essa distância como equivalente à duração. Assim, se estão perto um do outro [o sujeito do objeto], há pouco espaço para a duração. Este é o caso das canções temáticas: o espaço é concentrado, as notas são curtas e a tessitura pouco explorada. A tendência é a celebração da proximidade entre sujeito e objeto, o que, em música, irá se traduzir em recorrência temática (identidade), presença de refrãos, involução melódica.
> Na situação oposta, há mais espaço entre sujeito e objeto. Neste caso, tanto as notas podem durar, quanto a tessitura pode ser mais explorada. A distância entre sujeito e objeto traduz-se num sentimento de falta (do primeiro pelo segundo) e, musicalmente, esta falta impulsionará um processo de busca, que se traduz em melodia mais extensa, expandida e na variação temática (alteridade), evolução melódica.
> Assim, há uma articulação entre a celeridade, as possibilidades de desenvolvimento melódico e as noções de identidade e alteridade. No regime acelerado, a tendência é a concentração, justamente porque a proximidade entre sujeito e objeto não permite a duração.
> No regime desacelerado, dá-se o oposto (Silva, 2020, p. 99).

[3] "O termo "musicalização" reúne, no contexto da Semiótica da Canção, os recursos musicais empregados na integração entre melodia e letra" (Silva, 2020, p. 95).

O conteúdo teórico foi muito bem organizado e explanado, catalisando a atenção e o interesse dos alunos. Porém, o caminho para a aplicação desse profundo entendimento sobre as caraterísticas composicionais e interpretativas da canção precisariam, como pudemos perceber posteriormente, de mais tempo do que o curto semestre para serem incorporados por grande parte dos discentes.

Valéria trouxe para as aulas alguns exercícios básicos de aquecimento e desaquecimento vocal, sempre em associação com movimentações corporais, reforçando a concepção de que voz e corpo não se dissociam e que devem estar sempre conectados no trabalho técnico, pois "é fundamental que o cantor tenha consciência de seu próprio corpo e de seus movimentos, no sentido de que essa consciência possa libertar o corpo para adquirir a expressão desejada" (Braga, 2019, p. 54). Muitas das brincadeiras e jogos que Valéria propôs foram desenvolvidos pelo já citado Ernani Maletta, atividades que visam estimular simultaneamente as capacidades vocais, de coordenação corporal e de atenção multifocal. A professora também introduziu a canção *Caminho das Águas*[4] como material de treinamento e análise para a turma. Com esse material, pudemos estabelecer as noções de afinação, articulação e andamento, tal como aberturas simples de vozes e o reconhecimento da estruturação de uma música.

A Prof.ª Juliana costumeiramente iniciava as aulas com alongamentos e aquecimentos corporais, respiratórios e vocais, além de práticas que demandam a integração relacional do coletivo e a ampliação da sensibilidade afetiva individual. O estímulo ao toque, ao engajamento de musculaturas adormecidas pela redução da mobilidade cotidiana e a busca pela movimentação livre, por vezes imagética, baseada em exercícios das mais variadas escolas e técnicas de artes da cena, eram semanalmente aplicados em sala de aula pela professora. Notadamente embasada nas ideias de *atuação polifônica* como norteador da formação de atuantes da cena, a professora utilizava-se de sequências coreográficas de dança contemporânea para trabalhar a ideia de pulsação coletiva, de dinâmica e ritmo. O trabalho com os timbres vocais, muitas vezes, era estimulado por movimentos e desenhos corporais, deslocando a atenção dos participantes para a execução de atividades simultâneas, práticas essas inspiradas em propostas de Maletta.

[4] Composição de Rodrigo Maranhão, ficou conhecida pela interpretação de Maria Rita em fonograma produzido por Lenine, faixa do álbum Segundo, gravado em 2005 pela Warner Music Brasil.

> O homem, em sua cotidianidade, utiliza determinados padrões de movimento corporal e vocal que são delineados ao longo da vida, padrões esses influenciados por fatores externos – como a cultura na qual está inserido e as atividades que desempenha dentro da sociedade –, e também por fatores internos como a sua personalidade e a forma de lidar com seus sentimentos e emoções. São fatores conscientes e inconscientes, sociais e individuais que acabam por caracterizar determinados padrões de expressividade dentro dos quais ele transita em sua vida cotidiana [...].
> No entanto, o homem-ator deve ter o desejo de ultrapassar os limites da cerca e reconhecer a maior parte de todo aquele terreno que também é dele. Não digo que ele não deva ter sua própria casa, seus próprios padrões de comportamento, mas digo que ele deve construir com os próprios pés trilhas que dêem acesso às diversas possibilidades expressivas corporais e vocais que possui. Ele precisa conhecer os caminhos, pois seu trabalho depende da apropriação e da justa utilização de nuances expressivas corporais e vocais (Mota, 2007, pg. 30).

Tirana da Rosa, canto de domínio público do repertório tradicional brasileiro, foi incorporada por Juliana ao trabalho. A canção foi utilizada também com os corpos todos em repouso, em círculo, com as luzes todas apagadas, quase que numa ação de ninar a turma com as vozes que cantavam evocando o cuidado presente na frase de Itamar, proposta no início do semestre.

Já o monitor-pesquisador Pedro Barsalini, quando na condição de propositor, tentou articular conhecimentos teóricos e práticos que sintetizassem as abordagens pedagógicas e científicas dos três docentes ministrantes. Organizou um material escrito explicando, de maneira teórica, os conceitos de ritmo, altura, timbre, intensidade, tempo e demais fundamentos da música. Introduziu outros cantos tradicionais ao repertório da disciplina, ensinando-os por oralidade aos alunos, sempre cantando juntos em uma grande roda.

O objetivo de levar cantos de trabalho, advindos de práticas religiosas e do folclore brasileiro, era despertar o sentimento de união e pertencimento naquela turma heterogênea. Buscávamos, nas letras curtas, melodias simples e imaginário poético construído pelos séculos que moldaram - e ainda moldam - a cultura brasileira em nossas bases mais enraizadas, em nossa ancestralidade, pontos de identificação entre pessoas tão diferentes. Uma vontade de acender centelhas de coparticipação em meio à supervalorização do individualismo.

Cantar em grupo, a uma ou duas vozes, não se mostrou desafiador. Tanto as *circle songs*[5] quanto as canções do repertório e dos exercícios propostos foram apreendidas e reproduzidas pela turma com facilidade de afinação, pulsação e intenção. Os alunos pareciam engajados e imersos na proposta. Não buscávamos a timbragem homogênea das tradições do *bel canto*, mas

[5] Forma de cantar em grupo, geralmente utilizando-se de células rítmicas e melódicas, compostas improvisadamente, que se repetem e se sobrepõem. Há um(a) condutor(a) no centro do círculo.

apostamos na auto-gestão de múltiplos timbres vocais em contato, e o resultado foi o surgimento espontâneo de um coro capaz de amalgamar cores e texturas diferentes em prol da unidade sonora de um coletivo. Soava bem. Os alunos eram nitidamente colocados em sintonia, manifestava-se a desejada comunhão. Já quando eram solicitados a envolver o corpo todo na construção de ritmos, ou quando a música era evocada a manifestar-se pelo corpo inteiro, as dificuldades de execução apresentavam-se maiores, provavelmente reflexo de uma experiência prévia fragmentada das inteligências artísticas.

Quando eram colocados em uma circunstância de múltiplas tarefas como, por exemplo, cantar reproduzindo uma partitura de movimentação coletiva, a qualidade técnica de uma coisa ou outra era fortemente prejudicada: falhavam com a afinação e articulação, confundiam-se com os tempos e contratempos marcados pelos pés, perdiam-se na sequência dos movimentos ou no texto da canção. A atenção multifocal dos alunos, bem como sua capacidade de lidar com situações de *atuação polifônica*, estavam ainda em um nível inicial, frágil, carente de desenvolvimento. O quadro pouco se alterou quando comparados o início e o fim do curso.

Muito estava sendo feito, mas era necessário direcionar todo aquele treinamento, todo o conteúdo que estava sendo trabalhado. Queríamos transformar a matéria técnica e teórica em potencial artístico e criativo, dar sentido para aquela experiência. Tínhamos canto, mas não havia cena, somente protótipos básicos demais para serem aproveitados.

A ideia de construir cenas, tendo Itamar Assumpção como desencadeador, não tinha ganhado fôlego, mas outras ideias estavam funcionando bem, e era com elas que seguiríamos na construção da disciplina. Então, foram propostos pelos docentes, três textos que poderiam suscitar a criatividade cênica daqueles estudantes, textos capazes de criar relações entre o imaginário do nosso repertório de canções, emoções verdadeiramente profundas e um *semfim* de imagens a serem concebidas em inúmeras possibilidades estéticas: *Beijo na Face*, de Conceição Evaristo; *Dia Bonito Para Chover*, de Lívia Natália e *Agreste*, de Newton Moreno.

Já passado mais da metade do curso, decidimos que o processo de criação das cenas deveria ser iniciado e as únicas indicações eram: utilizar os cantos tradicionais e as obras literárias como alicerces. Como fazê-las ficou a critério de cada aluno, de cada pequeno grupo que seria formado, e a ideia era costurar as cenas para uma grande apresentação final. Agora, ao escrever sobre a experiência, reconhecemos que, talvez, neste ponto tenhamos cometido

um grande erro: **será que a turma, com graus de experiências teatrais tão distintas, teria a possibilidade de desenvolver um trabalho de composição?** Veremos, posteriormente, que a resposta é: não, ainda não era possível. Mas isso só saberíamos após viver o processo.

VI - avaliação do processo de concepção e apresentação das cenas finais

Nosso intuito é apontar os aspectos gerais, pontuando o que foi positivo ou negativo perante a avaliação dos docentes, as principais diferenças e as semelhanças que apareceram nos trabalhos e comentar sobre as boas surpresas ou eventuais frustrações que tivemos.

Figura 6: A aluna Mariana Herrera e Prof. Juliana Mota abraçam-se antes da apresentação da cena final. Foto de Leidiane Assis.

Aconteceram apresentações de trabalhos finais que, cada qual a sua maneira, aproximaram o canto e a composição das cenas em um único fenômeno de expressividade artística, atingindo o tão desejado entrelaçamento das vozes discursivas, dos elementos constitutivos da trama polifônica que pode ser uma cena teatral. O cantar amalgamava-se com os movimentos, com os trechos escolhidos de Agreste, com o imaginário proposto pelos elementos plásticos. Estavam em sintonia, afinados em *in-tensão*, em andamento e dinâmica.

Pudemos observar o resultado do trabalho feito durante o semestre nessas cenas específicas, de alunos que mostraram-se mais atentos à a*tuação polifônica*, mais sensíveis ao

desenvolvimento de multi-percepções e dispostos a trabalhar sobre as orientações e apontamentos dos docentes. Destacamos, especificamente, uma cena desenvolvida e apresentada por uma dupla de alunos que mostrou-se contundente em relação às práxis da *atuação polifônica* no canto em cena. Os excelentes resultados desse trabalho mostraram a eficácia da sensibilização e do empenho em se construir um produto artístico fruto das capacidades multi-perceptivas e da fruição interdisciplinar entre os participantes, os quais estiveram imersos nas abordagens propostas durante o curso. A maturidade de ambos, somado às suas experiências prévias são fatores que, certamente, colaboraram com a bem-aventurança. Um deles é ator com formação técnica e experiência precedente, enquanto a outra é artista com vasta experiência no campo da música, sendo cantora e compositora.

Outros trabalhos apresentaram-se imbuídos na construção de um caminho dialógico entre música e cena, com a construção, por exemplo, de personagens complexos que utilizavam, musicalmente, de referências à manifestações tradicionais e populares no processo de composição. Muito ainda havia para ser trabalhado e o semestre já estava no fim.

Figura 7: alunos Michael de Souza e Bruna Guimarães durante apresentação da cena final.
Foto de Leidiane Assis.

Em muitas das cenas, o canto não foi explorado enquanto elemento discursivo capaz de compor e entrelaçar-se com os outros ingredientes da encenação, sendo enxertado na cena como um componente estranho, estrangeiro em linguagem e propósito, ejetando o espectador da experiência artística. O cantar ainda estava apartado da atuação e, quando um ou mais atuantes cantavam, ficava patente a dificuldade de amalgamar as substâncias texto/melodia/movimentação/iluminação/figurino/representação/etc. O evento *canto* era uma coisa, o evento *cena*, outra. Deveriam estar juntos numa relação não hierárquica, num sistema de cooperação.

Outro ponto, ainda carente de aprofundamento, era que o comportamento vocal, manifestado pela interpretação dos atuadores, estava deslocado dos preceitos estéticos da linguagem de gênero em que estávamos trabalhando, coisa que, até então, não havíamos notado nas práticas vocais coletivas. Cantos tradicionais, de trabalho ou de práticas religiosas, compõem um repertório secular, criado e cantado por gerações de pessoas que não estão ligadas à herança das técnicas e teorias ocidentais, menos ainda ao ensino da música erudita ou ao fenômeno da indústria fonográfica e suas implicações. São cantados sem a pretensão da afinação "perfeita"; sem almejar timbres vocais "limpos" e "homogêneos" em que os harmônicos são valorizados; sem a consciente aplicação prática da passagem de registros vocais ou adição de outras técnicas de "embelezamento" como vibratos, portamentos e glissandos. São cantos que tradicionalmente expressam, pela voz que os presentifica, a necessidade espontânea de se fazer ouvido, de se sentir vivo, de um instante de paz, alegria e comunhão. É um canto que vem de dentro, quase berrado, rasgado, forte.

Alguns estudantes cantavam com características vocais típicas do gênero gospel, do *pop* norte-americano: emissão leve, timbre doce e limpo, valorização dos harmônicos médio-agudos da "voz de cabeça" e com estilizações não características dos cantos tradicionais brasileiros. Esse é o comportamento vocal comumente utilizado em parte da indústria da música de consumo, difundido pelos meios midiáticos de massa, consequência da pasteurizadora globalização cultural. Sabendo das limitações da disciplina e do tempo para aprofundamento em tais práticas, tal escolha interpretativa não foi refutada e nem corrigida pelos professores.

O trabalho com a voz exige de nós um cuidado muito profundo com o sujeito. Oferecer, naquele momento, críticas duras e sem haver tempo necessário para, ao lado dos discentes, promover o aprofundamento e o estudo individualizado, cuidadoso e perene,

poderia ser desencadeador de travas para o desenvolvimento futuro daquelas vozes. Cabia, agora, repensar estratégias e oferecer em experiências futuras recortes que pudessem ser mais produtivos e estimulantes para a formação de atuantes que pretendem cantar em cena.

Conclusões

Durante esse lento e delicado processo de fertilizar o solo do pensamento crítico, semear ideias provocativas sobre o campo das artes e cultivar práticas formativas com os estudantes, pudemos assimilar a aproximação ontológica entre o *ator que canta* e o *cantor que atua*, amalgamando-os como *pessoa que canta em cena* e alimentando a concepção de que se tratam de performances "gêmeas", "sinônimas" por dependerem dos mesmos princípios. Esta constatação revelou-se fundamental para a vontade de continuidade desta pesquisa, que já não se enquadra no caso específico da cantora ou cantor, nem do ator ou da atriz, mas busca expandir-se para a *pessoa que canta em cena.*

Não pretendemos desconsiderar as diferenças entre cantores e atores, nem mesmo encaixá-los numa só categoria de artistas. Existem nítidos contrastes, verdadeiras distinções de um para outro e, reforçamos: nosso objetivo não se resume em considerá-los agentes da mesma ordem. A distinção entre ambos reside, sobretudo, num certo *ethos* artístico, numa espécie de caráter de identificação pela linguagem que sempre foi e sempre será fator de discrepância. Estamos, antes, voltados a identificar e sublinhar o que há de semelhante entre os ofícios e quais são os elos de convergência e similitude.

Sendo assim, dirigimo-nos para a desafiadora pergunta: **quais abordagens pedagógicas podem ser eficazes em despertar a *pessoa que canta em cena* para a *atuação polifônica,* tornando-a artista *multi-perceptivo* e corroborando com a ideia de que sua performance deve ser identificada como fenômeno *transdisciplinar*?**

Não apresentaremos uma resposta definitiva para tal questionamento - isto seria uma tremenda petulância - pois acreditamos ser necessário dar continuidade aos nossos estudos na área das vozes, das performances e das pedagogias. A tentativa de responder tal pergunta alimenta, para além desta iniciação, todo o trabalho que vem sendo desenvolvido pelos investigadores/professores nesta pesquisa. Além do mais, a uma interrogação deste calibre não se atende com uma solução apenas, mas com um conjunto complexo de ideias que possam

amparar a múltipla variedade de cada caso aplicado; afinal, estamos olhando para o ser humano e suas infinitas formas de existir.

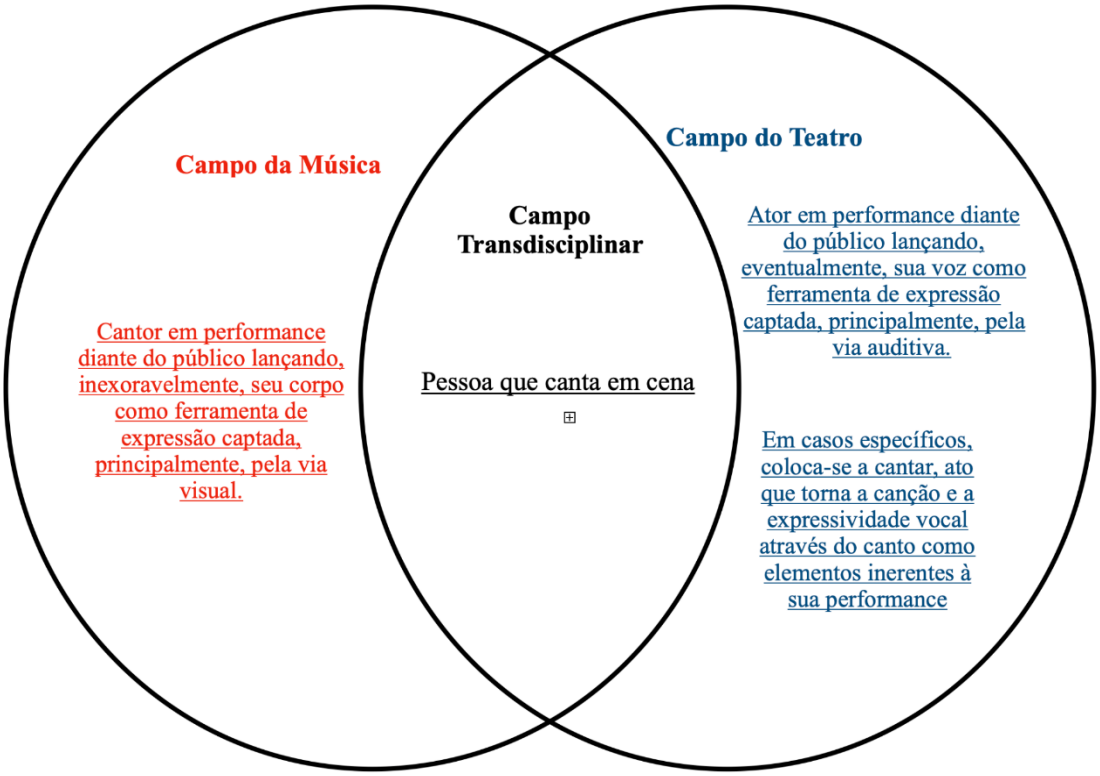


Figura 8

De antemão, defendemos ser necessária a gradual e paulatina des-departamentalização das Artes na academia. A categorização das linguagens acarreta no isolamento de cada âmbito, mitigando as possibilidades de compartilhamento entre pesquisadores do Teatro, da Dança, da Música, das Artes Visuais, etcetera, o que é consequentemente reproduzido pelo corpo discente. Essa separação exacerbada também desperdiça a oportunidade de se integrar as áreas do saber na formação dos alunos, dificultando a outorga da transdisciplinaridade no ensino, na pesquisa e na extensão. O atravessamento do saber pelo próprio saber e suas infindáveis perspectivas é o que pode edificar a Universidade em seu projeto social, científico e cultural.

No entanto, a importância do estudo aprofundado e da especialização de cada área não nos é ignorada e sabemos dos resultados positivos que o trabalho minucioso traz para o aperfeiçoamento de cada objeto. O que propomos não é uma "salada" de conhecimentos rasos no mais medíocre nível enciclopédico; ao invés, militamos pela viabilidade das trocas profundas, do contato entre especialistas, estudiosos, pesquisadores e estudantes. Aqui,

especificamente, insistimos que esse encontro se dê entre as *pessoas que cantam em cena*, sejam provenientes das Artes Cênicas ou da Música.

Assim as sementes hão de continuar a brotar, e o roçado desabrochar em flores e frutos.

Referências

ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação.** 10 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

BRAGA, Valéria Leite. **Princípios para a formação corporal e cênica do cantor popular**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, p. 105. 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2016.

MALETTA, Ernani. **Voz: corpo em manifestação**. *In*: Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana, Mariane Magno (org.) **Discursos do corpo na arte.** Santa Maria : Ed. da UFSM, 2021. p. 16 - 61.

MOTA, Juliana Alves. **Para aprender a observar: em busca de uma atuação polifônica**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, p. 97, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**, 3 ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Kristoff. **A afinação da interioridade: um estudo sobre a integração da canção popular brasileira à musicalização de adultos**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, p. 313, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 26/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56137

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

[i] Sofia Freitas Santos Oliveira - É atriz, graduanda do curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del-Rei. Integra o grupo de pesquisa Casa Aberta, com direção da Prof.ª Doutora Juliana Motta. De 2023 a 2024 realizou Iniciação Científica como Bolsista FAPEMIG (PIBIC), participando da pesquisa "A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas", orientada pela Prof.ª Dr.ª Juliana Mota. sofia.so.freitas@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4435029841533157
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-5356-4913

[ii] Pedro Barsalini - Pedro é Bacharel em Música Popular com habilitação em Voz pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), título conferido em 2020. Em 2022, ingressou na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), onde está realizando graduação de Bacharelado em Teatro. pecruz.03@aluno.ufsj.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2861389408819481
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-2410-6941

[iii] Juliana Alves Mota Drummond - Juliana Mota é atriz, cantora, diretora, relações públicas e psicanalista em formação. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ e do Curso de Graduação em Teatro da mesma instituição. Líder do grupo de pesquisa e programa de extensão CASA ABERTA. julianamota@ufsj.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8338462028975092
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2637-7597

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

Voz e Sensibilidade: uma poética do impossível

Renata Mendonça Sanchez [i]
Gina Maria Monge Aguilar [ii]
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasil [iii]

Resumo - Voz e Sensibilidade: uma poética do impossível
Nesta reflexão sobre as sensibilidades atuais, abordamos princípios de trabalho que regem as suas produções, entrelaçando-as à experimentação poética e à experiência em artes. Partimos do entendimento de que a atuação contemporânea produz práticas e poéticas amalgamadas à materialidade e significação de corporeidades que são lidas de forma contextual e interseccional. Atravessamos, portanto, a materialidade poética da voz, os perigos da busca por modelos vocais, a produção de marcas na sensibilidade vocal e tocamos o impossível como território de reconhecimento e nomeação - tanto do que acreditamos ser necessário mudar quanto como lugar de uma prática poética que sustenta a tessitura de modos inventivos e responsáveis.
Palavras-chave: Voz. Sensibilidade. Poética. Prática. Impossível.

Abstract - Voice and Sensitivity: A Poetics of the Impossible
Text: In this reflection on current sensitivities, we address the guiding principles of their production, intertwining them with poetic experimentation and experience in the arts. We start from the understanding that contemporary performance creates practices and poetics fused with the materiality and meaning of corporealities, which are read contextually and intersectionally. Thus, we traverse the poetic materiality of the voice, the dangers of pursuing vocal models, the imprinting of marks on vocal sensitivity, and approach the impossible as a territory for recognition and naming - both of what we believe needs to change and as a space for a poetic practice that supports the weaving of inventive and responsible modes.
Keywords: Voice. Sensitivity. Poetics. Practice. Impossible.

Resumen - Voz y Sensibilidad: una poética de lo imposible
En esta reflexión sobre las sensibilidades actuales, abordamos los principios de trabajo que rigen sus producciones, entrelazándolos con la experimentación poética y la experiencia en las artes. Partimos del entendimiento de que la actuación contemporánea genera prácticas y poéticas fusionadas con la materialidad y significación de corporeidades que se leen de forma contextual e interseccional. Así, atravesamos la materialidad poética de la voz, los peligros de la búsqueda de modelos vocales, la producción de marcas en la sensibilidad vocal y tocamos lo imposible como territorio de reconocimiento y nominación, tanto de lo que creemos necesario cambiar como también de un espacio para una práctica poética que sostiene el tejido de modos inventivos y responsables.
Palabras clave: Voz. Sensibilidad. Poética. Práctica. Imposible.

Introdução

O que queremos dizer com a ideia de sensibilidade vocal na atuação? Movidas por essa pergunta, consideramos, primeiramente, que o contexto em que criamos poéticas revela, por si só, as paixões de uma época e de um grupo social, cultural e territorialmente localizado. Nas pedagogias de atuação presentes na formação de artistas da cena, reconhecemos frequentemente as emoções, os sentimentos e as paixões como fenômenos distinguíveis em pelo menos dois aspectos: 1) como um acontecimento das sensibilidades internas, produzido no corpo de quem atua; e 2) como a externalização em ações e determinados estados afetivos da figura ou da personagem que trazemos à cena. Esses dois aspectos destacados, vale dizer, poderiam se ramificar em outros pontos. Aqui, porém, por estarmos focadas especialmente na produção da atuação poética, nos deteremos apenas neles.

Sobre as produções poéticas efervescentes na atualidade, podemos rememorar também as elaborações de trabalhos que transitam pela cena expandida, assim como pelos modos de atuação performativa, pós-dramática e também a dramática (uma vez que o drama ainda integra o conceito de pós-dramático). Nesses casos, a sensibilidade ganha materialidade a partir de outra qualidade, sendo ela: o uso poético de elementos da aparência do corpo. Os dados perceptíveis de uma fisicalidade são grifados na produção poética da atuação, seja através de narrativas auto-ficcionais, seja por meio de instruções performativas que estimulam a atenção de modo que ela repouse sobre o conceito do acontecimento, seja pelo jogo de revelar e encobrir a corporeidade vocal (Aleixo, 2007) através da utilização de recurso mecânicos e digitais.

Dentre estas formas atuais de se estar em cena, e de criar a cena, algumas características já não querem ser esquecidas. Isto é, a raça, o gênero, a localidade, se é um corpo com ou sem deficiência, os atributos de classe, a etnia. São, especialmente, estas categorias que passaram a interagir com frequência na produção das poéticas da atuação vocal na contemporaneidade. E conforme nos alertou Abdias do Nascimento (1961), se corpos diversos produzem subjetividades distintas e epistemologias variadas, torna-se necessário afirmarmos que estas produzem também poéticas próprias.

Como artistas da atuação na atualidade, podemos compreender que cada corpo vocal em cena revela uma materialidade e um ser em particular que, em si, produz significados na poética. Um corpo parado no centro do palco produzirá sensações em quem o contempla e na

própria pessoa que atua. Se é uma pessoa indígena, se é pessoa gorda, uma pessoa com deficiência física, se é uma pessoa transsexual, se é uma pessoa velha, se é uma pessoa negra de pele clara, etc. O que é vocalizado como fala poética - se se é uma pessoa interseccionalmente escutada? Podemos dizer que "o quem" da atuação é convocado, e será o propulsor de tudo que estará por vir na cena. (será que isso vale também para corpos normativos?) Com isso, podemos considerar que uma mesma ação realizada por fisicalidades com experiências distintas, tramam poéticas diferentes. Da mesma forma, podemos dizer que a palavra/fala poética na atuação cênica, quando espacializada por uma corporeidade especificamente contextualizada interseccionalmente, cria imagens poéticas locais.

Figura 1: Documentação de pesquisa - Maio de 2024

Modelos impossíveis para as práticas vocais

Como abordamos até aqui, a cena atual convoca a materialidade corpórea e a sensibilidade única e diversa da pessoa que está atuando, ao produzir uma poética com atributos específicos. Esse corpo intimado pela atuação pode revelar memórias, experiências, características fisiológicas, narrativas sobre si, formações técnicas, caminhos percorridos de experimentação e relações próprias com o mundo à sua volta. E os sentimentos, as emoções, a atualização da memória do vivido, são produtos das relações dessa individualidade com o seu

em torno, ao mesmo tempo que o forma. Por isso, a sensibilidade do corpo vocal que atua se produz na multiplicidade (Deleuze, 2011). Quando se entra em um processo de criação, a sensibilidade desse corpo que atua é - com a fisicalidade - a matéria-prima do nosso labor poético.

Considerando esse entendimento, podemos repensar as práticas vocais a fim de nos envolvermos mais profunda e responsavelmente com as poéticas pulsantes dessas corporeidades atuais. Dito isso, devemos ainda contextualizar que as paixões contemporâneas que movem os nossos processos de criação produzem, por vezes, em nós vetores conceitualmente contraditórios. Eles apontam para poéticas da vocalidade na atuação cênica que para nós, autoras do texto que se lê, podem ser percebidas como paradoxalmente impossíveis.

Exemplificamos: Impossíveis são as práticas e as poéticas vocais que vislumbram os modelos de outrora, ainda que as mudanças estejam em trânsito. Uma vez que a nossa herança das pedagogias da atuação vocal nas artes da cena está enraizada na ideia de aperfeiçoamento, de incorporação das técnicas, da correção dos defeitos, de uma forma de excelência buscada; o que nos cabe é caminhar em direção ao inalcançável. Ou seja, os modelos de vocalidade para a cena tornaram-se pontos de chegada fadados ao fracasso, o que os torna impossíveis.

Questões como a busca pela respiração ampla, pelo tônus muscular equilibrado, pela dicção e articulação compreensíveis, pelo treinamento da vocalidade que leve a uma extensão e plena ressonância, não seriam fixações relacionadas a uma forma de atuar? Ter em si essas qualidades garante uma atuação poética vibrante? Acreditamos que não, pois formar uma pessoa é mais difícil que condicionar algumas musculaturas. Potencializar as frequências da pessoa que atua requer uma atenção sutil sobre as Vontades que a mobilizam.

Os saberes técnicos já não precisam guiar os nossos processos de formação e de criação, bastando reconhecê-los como parte do caminho a se percorrer vocalmente. Os princípios de um trabalho se transformam quando a atenção da atuação está no que desejamos mais profundamente compartilhar em cena. Ou seja, deixamos de compreender aqueles atributos técnicos como objetivo final para torná-los recursos de um processo que está enraizado nos desejos da pessoa que atua.

Talvez desse modo comecemos a enfrentar - no fazer - travas e ansiedades que perseguem atuantes, tais como: o medo da ineficiência, a manutenção de modelos de

treinamentos com princípios militarizados, os desejos coloniais por manuais que sintetizam e nos fazem ilusionar uma perfeição na qual precisamos chegar, a patologização e a atribuição de rótulos aos corpos vocais que não espelham os estimados vigor e competência para a cena, bem como a excessiva racionalização de um processo que é afetivo-corporal. Tratam-se de dilemas, como dizíamos, que produzem nada mais do que ansiedade, fracasso e entristecimento. Afinal, se não deslocamos aqueles atributos para o processo e não lhes conferimos importância ponderada, o modelo - o impossível a se se buscar - será sempre aquilo que não está em mim.

Se trabalhamos com modelos externos, eles são inalcançáveis por si. São impossíveis. Foram criados por e para outras corporalidades, em contexto distintos das nossas que são latino-americanas contextualmente subalternizadas. Um modelo pode gerar violências na pessoa que atua vocalmente ao despertar sentimentos como a ineficiência, que escapam para a cena, para a sala de trabalho, para a docência e para a investigação. Não acreditamos, no entanto, que tal sentimento se aflore apenas em casos isolados; o que implica esta necessária mudança de princípios.

Figura 2: Documentação de pesquisa - Março de 2024

O modelo, o medo, o fracasso e a resposta ao impossível

Como dizíamos, se existe uma voz adequada para a cena, existe uma imensidão de outras que não são. Dentre elas, as vozes adoecidas pelo cultivo da ineficiência e materializadas no adoecimento da garganta-máquina-desejante. Patologizações que invisibilizam a dimensão política dos afetos vocais. Como exemplo, o cansaço por não sermos escutadas, a nossa fúria por não sermos realmente ouvidas, a nossa ineficiência por não nos fazermos entender, a nossa culpa por não adequarmos nossas corporeidades ao que é esperado da cena, a nossa incapacidade em dizer um texto sem erros de intenção ou intensidade, a nossa inabilidade em reconhecer sentimentos e de expressá-los precisamente, a nossa pouca condição de manter os corpos saudáveis e harmonicamente efetivos para espacializarem-se vocalmente, a causa perdida em nos desfazer de tensões musculares exacerbadas e ativadas no cotidiano, a nossa ineficiência ... a nossa... a ... inefi.. ine.. nossa... ciência...

A ineficiência cultivada no medo de não poder desempenhar algo com eficácia. Um medo ensinado e aprendido, "medo do grito e do silêncio; do vazio e do infinito; do efêmero e do definitivo; do para sempre e do nunca mais" (Chaui, 2009, p.34). Um medo de ineficiência diagnosticado, tratado e medicado pela medicina moderna ocidental. A mesma paixão medicalizada que se espacializa com as nossas vocalidades na cena. O fracasso, o medo e a ineficiência de mãos dadas produzem, como também se perguntaram Lignelli e Roberto (2019):

> Então, vozes do fracasso poderiam ser em si fracas? Fracas no sentido de brandas, mansas, moderadas, tolerantes ou debilitadas, acabadiças, adoentadas, alquebradas ou escassas, minguadas, parcas ou finas, miúdas, ralas ou frágeis, quebradiças ou franzinas, débeis ou incapazes, despreparadas, imperfeitas, inábeis, péssimas ou indecisas, irresolutas ou inferiores, incompetentes, medíocres ou moles, flácidas, frouxas, tenras ou pobres, desvalidas e miseráveis? Seriam vozes trêmulas?[...] Disfônicas? Sem fluidez no emitir das palavras no tempo? Ou seja, entrecortadas demais? Rápidas demais? Com sotaque demais? Que roubam ar demais? Que requerem força demais [...]? (Ibidem, p.225)

Quando nós - autoras - nos recordamos dos processos de aprendizagem e das leituras de queridas referências da formação de artistas da cena, ressoam em nossas internalidades emoções conflituosas. Ao mesmo tempo que desejamos confrontar a intimidação daqueles processos que nos formaram, criamos, com os mesmos, vínculos amorosos profundos. Não conseguimos arrancar de nós mesmas aquilo que nos constitui, pois o segundo afeto precisa ter mais força que o primeiro para que consiga ocupar seu lugar, como disse Spinoza (2018).

Por onde mover os ecos que latejam em nós afirmando que uma pessoa que atua "deve ser forte, mas flexível", "deve ser técnica, mas a técnica não deve ser percebida", "deve emprestar seus sentimentos para personagem, mas não pode se emocionar todas as vezes", "precisa ter a disciplina rigorosa, mas não pode tornar-se uma mera executadora mecânica", "deve sentir, mas não pode perder a exata consciência do todo"?

Nesse mesmo sentido, como problematizar o modo como aprendemos a ensinar? Nos deparamos, em decorrência da nossa historicidade colonial, com uma grande quantidade de manuais que ocupam nossas estantes de livros, repletos de marcas da leitura aplicada: um manual para o bem dizer, um manual para o relaxamento, um manual para a respiração, um manual para a preparação, um manual para o uso dos ressonadores, um manual para dicção, um manual para a fonação, um manual para a intensidade, um manual para jogar, um manual de criação, um manual para prosa, um manual para consoantes, um manual para vogais, um manual para monólogos, um manual para diálogos, etc. Qual a distância entre as palavras escritas no manual e o que acontece quando tentamos corporificá-las em nosso contexto?

Essa presença marcante dos manuais em uma área específica da atuação que é a voz, é produto de uma compreensão de ensino generalista, sintético e padronizado. Desenraizamos do corpo um saber que ali se desenvolve. Por outro lado, as nossas aprendizagens também ocorrem em espaços como o teatro de grupo na América-Latina. Muitos dos quais desenvolveram metodologia de pesquisa e atuação vocal próprias, mas majoritariamente vinculadas a técnicas nomeadas e organizadas por artistas de países europeus. Por exemplo, para que se reconheça que trabalhamos com uma técnica vocal, temos que ter aprendido com um mestre - geralmente europeu, branco, livre, disciplinado, criador de uma comunidade alternativa com códigos bem delimitados por uma racionalidade esterilizada. E ao mesmo tempo, um convívio constante com o desconhecido que são as nossas vozes, em permanente transformação no tempo. Lidamos com os nossos desejos revelados ou não.

Dito isso, aproximamos os estudos de Maria Brígida de Miranda (2021), que revelam existir uma forte relação entre o teatro e os domínios militares, mesmo que trabalhemos com objetivos opostos. Ela percebeu em sua pesquisa que incorporamos em nossas práticas as tecnologias disciplinares herdadas através de homens de teatro do século XX. Nessa levada, absorvemos em nossos modos de trabalho o princípio de que a disciplina da fisicalidade traria para as nossas atuações uma inovação nas concepções de teatro. E esse princípio revelou, dizemos nós, uma busca por modelos de fisicalidade e corporeidades afetivas específicos.

Nas práticas que envolvem a relação entre duas ou mais pessoas, Miranda percebeu a incidência de técnicas e de discursos sobre as mesmas, ativados também por esportes de conflito. Determinantes, acreditamos, da forma como nos relacionamos em processos de experimentação e atuação, bem como das produções das nossas corporeidades vocais (Aleixo, 2007) - em suas camadas de fisicalidade, sensibilidade e procedimental. Miranda (2021) não negligencia a relevância das práticas corporais em técnicas de treinamento da pessoa que atua, e sim as suas denominações como universais, naturais e neutras. Nesse sentido, podemos considerar que tomadas como modelos estas corporeidades a serem alcançadas em treinamentos e práticas, uma vez que elas não são localizadas e definidas por tornarem-se hegemonizadas, nos formamos e entoamos cânones impossíveis. São impossíveis para nós, primeiro, por não alcançarmos jamais tal modelo - uma vez que nossas experiências estarão sempre marcadas pelo esgoto do terceiro mundo colonizado assim como por marcações de gênero, classe, raça, etnia. E, segundo, porque a replicação exemplar desse modelo produz uma fisicalidade de excelente virtuose, mas absolutamente condicionada e submissa. E nós, os subalternizados, produziremos - por necessidade e sobrevivência - fissuras por onde vazem as nossas indignações, a nossa revolta.

Nas atuações corpóreo vocais tanto em treinamento quanto no ensino, investigação e criação convivemos com modelos que podem ser desfeitos. Não se trata de desfazer modelos para criar outros, e sim de coabitar com o impossível ativando a vocalidade em seus próprios processos de buscas. Temos a possibilidade de começar nomeando e localizando nossas práticas, a fim de retirar os véus da neutralidade e da universalidade do nosso estimado fazer. Reconhecendo, é preciso dizer, a importância dos saberes científicos como os da medicina ocidental e da fonoaudiologia, mas compreendendo-os como campos que, por seus modos de percepção da voz e objetivos, possuem limites específicos em se tratando de nosso território de trabalho. Ou seja, uma prática de atuação poética vocal não se apoia tão somente no entendimento da fisiologia, na compreensão de patologias e na resolução de "defeitos" da voz. Não nos cabe esse labor, temos muitas outras coisas para lidar.

Interessa-nos, como artista da atuação, o repouso das nossas percepções sobre as formas como um corpo em jogo de movimento e pausa espacializa sua experiência complexa e sensível. Com isso, fazendo corpo *com* o percebido, surge a possibilidade de produzir uma poética que reconhece a unicidade (Cavarero, 2011) na atuação vocal cênica, que se conta na

espacialização vocal, que se quer tocar com o que ressoa no próprio corpo vocal (Jacobs, 2015) e que se produz enquanto poética da sensibilidade.

Dito isso, trabalhamos atualmente com uma proposição poética que nasce dessa vontade que é em si um percurso de aparência impossível, uma vez que não há manuais para isso. Esse impossível, no entanto, não nos amedronta. O terreno não está pronto, ele não nos foi deixado como herança das práticas vocais, ainda não foi possível. Apesar do aspecto inalcançável, as políticas afirmativas e a duração no tempo - com resistência - de comunidades de afetos e autodenominação, lançam aos espaços formais de ensino, pesquisa e atuação cênica - embranquecidos, europeizados e meritocráticos - a urgência das mudanças de princípios de trabalho.

O reconhecimento e a validação de sensibilidades vocais diversas como produtoras de poéticas distintas, o acolhimento do que surge das internalidades da pessoa que atua sem que se queira moldá-la em uma idealização universal do teatro, é o desafio com o qual nos engajamos na pesquisa de doutoramento. Por vezes, nem mesmo encontramos um vocabulário que conseguisse descrever aquilo que nos passa em um processo como esse. Mas talvez seja essa uma provocação do percurso: elaborar em palavras e escrita das sonoridades as nossas conexões impossíveis entre a abertura do palato mole e passagem de ar aquecido pelo sentimento que fora ativado por uma memória atualizada no corpo em criação. Uma corporeidade sempre em relação. Dando vazão, por exemplo, às complexidades de uma experiência específica, atentas em nomeá-la, compreendendo-a em contexto relacional, e delineando - finalmente - que tal vocalidade não pode e nem pretende responder pelo todo.

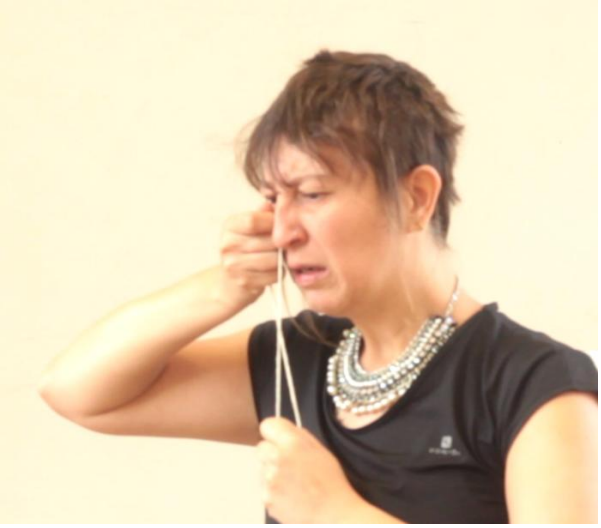


Figura 3: Documentação de pesquisa - Setembro de 2024

Uma poética vocal impossível

Quando uma atriz de passabilidade branca no Brasil, com acessos da classe média urbana e no sudeste brasileiro atua vocalmente, a poética que se produz também é materializada pela fisicalidade, pela relacionalidade e pela sensibilidade dessa corporeidade. Esta voz e o que se está dizendo e fazendo, é - desse modo - a espacialização simultânea da singularidade desse corpo vocal e de suas modulações socioafetivas. Por isso, torna-se relevante compreender que a prática da atuação vocal pode estar menos direcionada *para* uma finalidade da cena (previamente planejada e alheia ao contexto corpóreo) e mais relacionada com a experimentação e investigação - em processo - de um modo criativo de percepção da vocalidade em movimento, atenta a sua própria especificidade poética.

Essa superfície de entendimento toca e é atingida pelos cacos flutuantes do que denominamos atuação vocal contemporânea, uma vez que damos passagem para convívio entre atualidade corpóreo vocal, imaginação e ficção. Produzimos uma poética que se responsabiliza ao dançar com o impossível, pois a pessoa que atua,

> [...] está experimentando caminhos, desfrutando de um modo de existência habitado pela ação simultânea do sujeito e do/a fingidor/a; este é um lugar no qual funcionam o plano da presentificação e da representação. Como não é possível que a personagem faça completamente invisível a atriz/ o ator como sujeito social, representamos nos apresentando como sujeito (Carreira, 2023, p.9).

Nomeando e localizando o que tornou-se hegemônico nas práticas poéticas da atuação vocal, como um exercício de responsabilidade, desejamos atualizar os usos da palavra falada reproduzidos sobre uma tipificação do "falar bem". Além disso, recordando que se existe um jeito apropriado de se vocalizar cada agrupamento de palavras em cena, equivale a dizer que existem modos inapropriados.

Bem sabemos que no contexto da fala pública uma pessoa que "fala bem" (a partir de cânones da retórica) é escutada e tem sua validação - pelos que escutam - de que esta pode falar publicamente. A atuação vocal teatral contemporânea mesma já confrontou jogos com palavras, o uso da palavra como sonoridade, a palavra-objeto, a palavra narrativa, a palavra-ação, a palavra da personagem interrompida pela narratividade, a palavra performativa etc. Mas ainda assim, nos procedimentos de trabalho experimentados - em processos de criação, ensino e aprendizagem, de preparação, de experimentação vocal da palavra falada e de sua poetização - reincidimos na utilização dos recursos. São alguns deles: práticas para a solução de problemas de articulação, de dicção, de respiração; a pronúncia de cada vogal com a

quantidade adequada de ar, pausas com intenções, a crescente sonora da emoção a ser expressada, etc. Como se se trabalharmos esses pontos "fundamentais para se falar bem em cena" garantisse à pessoa que atua a autorização coletiva para que esta possa ocupar a cena vocalmente através das palavras faladas.

Em outras palavras, o que trazemos aqui na forma de problematização é: ocorre uma mudança emergente nas poéticas vocais, mas seguimos trabalhando com os mesmos objetivos, procedimentos e princípios da voz *para* a cena. Não gostaríamos de criar aqui um terrorismo e a negação absoluta dos procedimentos de trabalho que compõem nossa historicidade, mas repousar a atenção com carinho sobre o eco desse saber que chegou antes de nós. É pretendido compartilhar aqui o desafio de desenrijar um sistema de verdades sobre o qual nos formamos/criamos e passamos a formar/criar.

As poéticas da atuação vocal passam por transformações porque as corporeidades vocais se reconhecem outras. E acreditamos nos impossíveis desejados que já se materializam nas experiências das pessoas de agora. A desestabilização dos sistemas de verdade sobre o corpo vocal podem ser envolvidas pela Vontade. Uma Vontade de deixar-se tocar pelo som dessa voz que encarna um mundo dentro de outros mundos. De permear-se de palavras faladas encharcadas pelo tempo veloz, que estamos aprendendo, e pelo tônus muscular de um corpo que se rematerializa no convívio com a linha tênue da existência que também se passa no digital. A poética vocal foi tocada por um circuito de afetos (Safatle, 2019) dessa modernidade que não recuará tão cedo. A palavra falada na atuação contemporânea conta algo, mas narra principalmente sobre quem a vocaliza.

São estas preocupações que os estudos e práticas da atuação vocal apresentaram desde o início desse milênio (talvez antes) conforme anunciou Silvia Davini (2002). A autora nos ajudou a lembrar que a produção da vocalidade e da palavra poética na cena poderia não ressoar cânones relacionados aos estilos teatrais que de alguma forma acabaram se consolidando. Ela propunha, naquele momento, a abertura de possibilidades para a voz, revendo confusões de interdependência entre técnica e estética. Já nos alertava sobre a nossa tendência a descolar determinados tipos de trabalho com a voz da historicidade daquela vocalidade. Ao passo que podemos atualizar essa reflexão afirmando que os procedimentos de uma prática vocal estão relacionados com os princípios de uma proposição, mas podem produzir distintos modos de atuação. E isso acontecerá na justa medida da atenção aos riscos de qualquer tentativa de homogeneização das vozes em atuação. Cabe a nós, artistas da

atuação, nomear o complexo (Jordán, 2018) com as palavras poéticas que vivem no espaço temporal como exercício da nomeação e autodefinição; produzindo significações contextuais que podem ser de ordem discursiva, mas também do arranjo formal da proposição cênica.

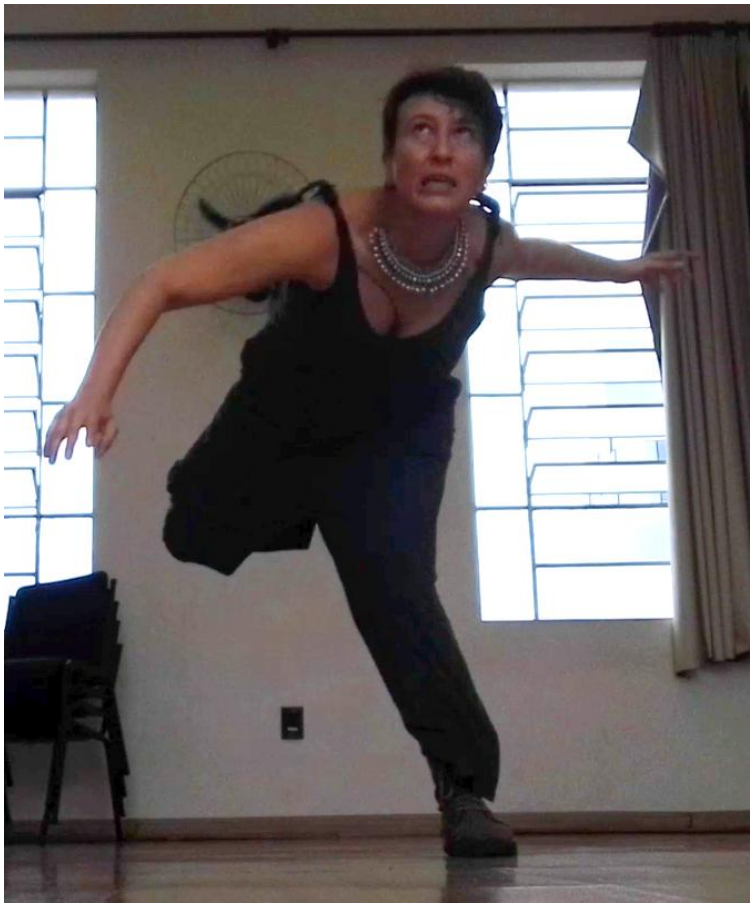


Figura 4: Arquivo de pesquisa - Outubro de 2024

O impossível como poética vocal

Em processo de pesquisa de doutoramento temos trabalhado com o aprofundamento sobre a dimensão sensível da voz num território poético da atuação. Uma lida com a rotina de trabalho desafiada pela documentação autoetnográfica de um percurso de experimentação, composição e criação em atuação, que transita entre o mergulho na sensibilidade da pessoa que atua, sua fisicalidade vocal, aquilo que se deseja expressar, a figura pouco contornada de uma personagem e a significação relacional desse corpo vocal que ocupa categorias sociais interseccionais (Collins; Bilge, 2020), nomeadas e produtoras da poética. Um jogo com o impossível, mais uma vez.

Impossível como a figura de Calígula[1] que caminha em busca da lua, impossível como a elaboração da sensibilidade, das emoções e dos nervos que almejam a lua, a felicidade ou a imortalidade. Impossível como uma artista da atuação que enfrenta os modelos de vocalidades criados para si, e se percebe envolta pela tentativa de sentir, por um segundo apenas, o que a aproxima e a distância de Calígula. Um imperador, um herdeiro do poder absoluto de outros tempos. A mesma impossibilidade de abraçar em fuga uma atuação montada na palavra falada. O impossível que se aflora diante do choque da percepção do próprio privilégio no espaço que ocupa como artista-pesquisadora-docente. Impossível como abrir espaço nos aprendizados da atuação poética vocal para realocar na cena o corpo vocal que já está autorizado a ocupá-la.

Com essa pesquisa, cultivamos a confiança de que algumas respostas se tornam aparentes nos rastros internos e limítrofes produzidos entre o sentir e o espacializar. E é sob a lógica individual da experiência criativa que as sonoridades vocais ocupam a sala de trabalho. Na intensidade dessa voz transborda uma cultura, um motivo, uma medida da golfada de ar, o nível do tônus muscular, uma branquitude (Bento, 2023), uma acústica urbana sudestina, um enlace amoroso com a erudição, um sentimento intuitivamente confortável de pertencimento, uma autoridade acadêmica. E também os diversos "cale a boca", "comporte-se", "comunique sem gritar", "seja agradável", "engula o choro", "não diga palavras vulgares", "essa é para casar", "sem escândalo", "tão educada", "você é materna", "está ficando velha", "não sente de perna aberta", "vai comer tudo isso?", "seu cabelo é mais bonito comprido", "você é tão clarinha",

[1] Calígula de Albert Camus, escrita em 1938. No processo de experimentação e criação também contamos com a participação de Rafael Machado Michalichem na direção e Diego Batista Leal como dramaturgista.

"não seja egoísta" . Com essas produções da sensibilidade primeiro internalizadas e em seguida espacializadas na composição de cenas, podemos pensar junto de José Batista Dal Farra:

> As poéticas da voz determinam e definem técnicas associadas, como conjuntos de práticas de aprendizagem, destinadas a superar desafios específicos que se colocam. [...] O entendimento da voz como um sistema imerso sinergeticamente no sistema teatral implica em que o seu enfoque poético será indutivo, sem que se perca, passo a passo, o confronto das partes com o todo (Martins, 2007 , p.10).

O autor nos convida a perceber, com o argumento supracitado, que a poética vocal com a qual nos envolvemos em processos de experimentação, composição e criação está diretamente tramada aos procedimentos de trabalho. E dizemos mais, a busca impossível por uma poética vocal localizada em seus pontos relacionais produz complexidades para si mesma. Pois no processo integramos um aglomerado de códigos da própria teatralidade, optamos por determinadas práticas ligadas aos desafios daquela experimentação e lidamos com os vínculos entre sensibilidades da corporeidade vocal atuante. A poética é em si mesma a produção e articulação, para a pessoa que atua, entre os afetos que circulam naquele território de experiência em atuação, elaborado temporariamente.

A poética vocal aqui acontece - primeiro - no corpo de cada pessoa que atua. Se materializa através da corporeidade vocal. É uma poética produzida com as internalidades, com as memórias, com as emoções. A seiva dessa poética vocal é aquilo que nos é próprio. Considerar esse princípio nos lança ao exercício desafiador de lidar delicadamente com as paixões ali invocadas. Assim como, com os afetos (Spinoza, 2019) que produzem - necessariamente - movimentos e pausas, e que afetados afetam e seguem reverberando na corporeidade. Exige a responsabilidade e o engajamento da percepção que imprimem, no corpo, o sentimento. A poética vocal não só se produz da nossa sensibilidade como ela também produz movimento, memória, vínculo e sentimentos na pessoa que atua.

A poética vocal assim como a sensibilidade da pessoa que atua está convocada pelo desafio atual de envolver as internalidades com responsabilidade no processo, e de gerar para si vínculos significativos na própria experiência. E por produzirem-se em atuação, tratam-se de "percursos cujos pólos são o íntimo e o público" (Martins, 2007, p.14) concomitantemente. Para isso, torna-se necessário dizer que compreendemos a sala de trabalho como espaço de produção de uma rotina comprometida com a experimentação, com a investigação artística, e, portanto, um local onde elaboramos para nós mesmas procedimentos e princípios específicos dessa poética da atuação, modo de trabalhar incorporado pela atuação desde o século XX.

Compomos um trabalho cênico que se caracteriza por seu caráter experimental. Não em um sentido vanguardista de inovação cênica, mas como delineador de princípios e procedimentos próprios, bem como de pesquisa que materializa a própria pedagogia.

Na sala de trabalho experimentamos semanalmente dispositivos de criação e investigação vocal de forma que seja garantida abertura ao inesperado, às mudanças de percurso, ao impossível. Desse modo, se instaura uma ativação do corpo vocal em movimento qualificada pela estabilidade da rotina, como um labor que gera um território seguro, permitindo que as nossas atenções sobre o processo repousem nos detalhes dos acontecimentos, na internalidade corpórea que se espacializa.

Compreendemos a poética da voz não somente como resultado cênico, e sim como um percurso de produção da sensibilidade vocal em relação com o modo como esta se externaliza como atuação. Uma vez que almejamos a composição de um trabalho cênico, percebemos que este nos exige tempo ampliado. A pesquisa da sutileza poética vocal, conforme percebemos, dança com o deleite do percurso, pois ela se materializa num fluxo de acontecimentos efêmeros que solicitam a documentação, o registro, o arquivo. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a sensibilidade vocal convoca-nos a lembrança na produção poética, ela também a atualiza e se lança como impressão corpórea no que está por vir. É este fenômeno que a rotina de trabalho tem nos permitido perceber.

Necessitamos condições razoáveis para enfrentar as forças da imediatez que nos movem, para acolher a decantação das camadas de um processo alongado, para exercitar o repouso da atenção antes do julgamento e da significação objetivada. Assim como, percebemos ser preciso deixar curtir no tempo as afecções corpóreo vocais, passando muitas vezes pelos mesmos lugares e reconhecendo-as como vínculos de longa data que a gente reencontra em situações poéticas improváveis. A permanência na experimentação, a insistência em oposição à fuga da questão. A resistência ao que não queremos mais em nossas práticas vocais. O que, por exemplo, torna-se mais vivo diante das questões atuais do corpo sensível. A produção da rotina como geradora de ritmos, de vocalizações necessárias àquele dia de trabalho, a escuta interna atenta ao que é e ao que é almejado. Para isso, criamos disparadores das práticas e aqui compartilharemos algumas anotações retiradas de registros escritos:

Naquele dia eu convivia com a tentativa de acordar a fisicalidade desde a experimentação do luto. O que gera interna e externamente esse sentimento? Comecei

lubrificando as articulações, sabendo que a figura de Calígula precisou caminhar muito, durante dias desaparecido. Perdeu a irmã e amante. Estar diante da morte, no contexto, me remeteu a um estado de vigília, onde o cansaço coabita o corpo com a euforia da inquietude. Como pode um sentimento me fazer mover ininterruptamente e ao mesmo tempo paralisar-me? Os olhos são lambidos pela insônia, o ar respirado não basta, a coluna exaurida e a musculatura trêmula. Uma condição de vocalização segredando algo íntimo. "Andei muito. Era difícil de encontrar o que eu queria. A lua. Sim, eu queria a lua. É uma das coisas que me faltam"[2].

Uma corporeidade impactada pela impossibilidade percebida diante da condição que é a morte. Esse estado corpóreo vocal ativou vocalizações com a vogal 'a'. Sons de lamento. A face ganhou contornos expressivos direcionados para o chão. Lamentos contínuos. Um olhar congelado pouco a frente no espaço externo, mas profundo, como que buscando apoios nas profundezas internas. Uma vibração no ressonador de peito, produzindo sonoridades graves, um relaxamento no palato mole gerando sua abertura. Como se o ouvido interno se fechasse na sensação do bocejo. Uma pontada profunda e contínua da região central do peito. Uma tristeza calma que torna vagarosa a espacialização vocal das palavras. Quando as palavras começam a ganhar contornos sonoros no espaço, os sentimentos que circulavam mais nas internalidades da corporeidade, ganham uma dimensão de partilha. Existe outra presença para quem eu narro aquilo que me acontece. Diante disso, de outra presença, a minha percepção se alarga para um espaço quatro passos maior que o contorno do meu corpo. E incorporo o olhar dessa segunda presença, seu julgamento. A partir do que imagino que aparento com minha fisicalidade e com as minhas palavras proferidas. "Pensas que estou louco." Passo a elaborar uma lógica para narrar as emoções que me acontecem, sou levada a eleger sentidos sobre os afetos em mim. A busca pela lua, é a procura por tornar possível o que ainda não é. Nessa tentativa de elaboração do que me passa diante dessa outra presença, e da significação do sentido, me ativa. Começo a imaginar com Calígula em mim, as ações. Ações que gerem soluções para o que estou sentido. Pondero que, sim, estou impactada pela morte de uma pessoa amada e digo. Afirmando para mim mesma que o amor é pouca coisa, um indício de que o impossível ainda não foi alcançado, e de que o que me impacta realmente é a impossibilidade humana de impedir a morte, de apreender a felicidade e ter a lua nas mãos. Algo insuportável.

[2] Fragmento estudado do texto de Calígula.

Os tics fônicos[3] aparecem na vocalidade. Repetições, a tentativa de completar uma palavra, o desajuste rítmico da glote. A quantidade de ar para mover as membranas vocais não bastando ou se excedendo, com pausas bruscas, o movimento desregulado da língua dentro da boca. Uma língua que busca apoios nos dentes, o movimento de deglutição enquanto escapa o ar sonorizado. O crânio se movendo em diversas direções, com movimentos minúsculos e interrompidos. Uma coluna enrijecida por um tônus muscular elevado. Uma pélvis que busca o paralelismo com o chão enquanto os pés se desgrudam rapidamente e alternados. As articulações dos membros parciais fragmentadas e interrompidas. Um engasgo "tudo em torno de mim é mentira". Um desespero diante da ineficiência de verbalizar o indizível. O que se passa é que meu corpo, nesse conflito de interrupções e diminuição crescente da continuidade da vocalização, da angústia de não poder externalizar e ganhar o espaço, grita. Ou simplesmente apoia-se numa respiração que estabiliza o diafragma, que dá tridimensionalidade à internalidade corpórea para que a voz se preencha de harmônicos. Uma voz que se espacializa preenchida, firme, como uma irradiação de luz moldada pelos lábios. Uma vocalização apoiada sobre o reconhecimento da própria autoridade, do poder que possuo, uma voz que recompõe-se. Lembro-me de quem sou, que a coação das emoções estavam me espremendo, me apertando. Uma frase é externalizada desde essas qualidades. "Eu exijo que se viva segundo a verdade". Lido com a lembrança atualizada de quem sou, de quem fui criada para ser, da minha autoridade e do meu poder. Sou um imperador que pode - também diante do desespero e do controle - utilizar do próprio apanágio para fazer sua voz audível. É como se eu fizesse, para mim mesma, uma demonstração de força da minha voz. Como se eu recuperasse ao longo de uma frase o entendimento de que eu não preciso me perder no medo da incerteza, no medo das emoções que me tomaram, no medo do que a mentira possa me ocasionar. O que se espacializa é grito autoritário que me enche o peito.

[3] Para Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (2022, p.48) os tics fônicos são emissões de sons vocais caracterizados pela presença de movimentos repetitivos e involuntários. São divididos pela autora como simples e complexos.

Figura 5: Documentação de Pesquisa - Junho de 2024

Considerações finais

Acreditamos, com o que foi revelado até aqui, que mudar a ordem e os objetivos de uma produção poética vocal, alocando-a no campo da experimentação, altera as perguntas. Deixamos de olhar para a dimensão sensível da voz como aquele algo emprestado/utilizado para o processo de criação, e, passamos a reconhecer que a dimensão sensível da voz é transfigurada pela forma, pelos desejos, e por questões convidadas pela figura com a qual atuamos ao nos espacializarmos. A dimensão sensível da voz forma a poética e é afetada pela experiência com determinada poética. Sua qualidade não é fixa, é movente. Está em trânsito, em mudança no tempo e com a experiência em artes.

Quando decidimos mover de lugar os apoios práticos vocais com os quais não gostaríamos mais de reproduzir nas nossas experimentações poéticas, tocamos a internalidade da pessoa que atua e aquilo que decidimos espacializar. Geramos um movimento de trocas constantes onde: alteramos o que nos forma, em acontecimento, e alteramo-nos a nós mesmas. A criação poética, acreditamos, pode mesmo ser um território de mudança da ordem das coisas. Mudar de lugar as convicções forjadas por uma formação

tradicional do teatro revela-se disparadora da busca pelo impossível, um impossível movido pela ação de alterações que pode acontecer, primeiramente, em nós mesmas.

Referências

ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da voz: voz do ator**. Campinas: Editora Komedi, 2007.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. Versão Digital; São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARREIRA, André. Atuação no aqui e agora como prática dissidente. In: CARLSON, Marvin. **Ensaios abertos sobre atuação - volume 1 / Marvin Carlson, André Carreira, Anne Bogart**. Vitória: Cousa, 2023. p.7-26.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.33-82

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico] / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge. Tradução de Rane Souza. - 1.ed. - São Paulo : Boitempo, 2020.

DAVINI, Silvia. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. In: org. SAADI, Fátima. **Folhetim nº15: teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2002.

DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Gilles Deleuze e Féliz Guattari; Tradução de Luiz B. L. Orlandi. - São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª Edição).

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Possível Cartografia para um Corpo Vocal Queer em Performance**. 2015. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

JORDÁN, Tania González. Apuntes sobre el ser docente, artista e investigador. In: CASTREJÓN, Elizabeth Zárate. **Rumbos, caminos y horizontes: reflexiones sobre la labor del docente de voz**. Ciudad de México - México: Paso de Gato, 2018. p.169-175

LIGNELLI, César; ROBERTO, Gil. Vozes do fracasso. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste. **Práticas, poéticas e devaneios vocais**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019. p.215-223

MARTINS, José Batista dal Farra. **Percursos poéticos da voz.** Sala Preta, São Paulo, USP, vol. 7, p. 9-17, Novembro de 2007. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57313 - acesso em 04, nov, 2024.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Corpos dóceis: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX**. 1. ed. - São Paulo: Hucitec: A2, 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos:** antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

RUIZ, Ana Lidia M. Domínguez. **Una historia cultural del grito**. 1ªed - Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2022.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2ª ed. rev.; 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. - 2ª ed; 7. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 27/11/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56132

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

[i] Renata Mendonça Sanchez - Possui graduação em Teatro (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal de Uberlândia (2009-2015). Bolsista de Iniciação Científica FAPEMIG e CNPq (2010-2015). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: Poéticas Vocais, Corporeidade/Vocalidade, Voz Cantada/ Voz Falada, Formação Vocal de Artistas da Atuação Cênica, Teatro Comunitário e Pedagogia do Teatro. Mestra em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - Universidade Estadual de Campinas (2018-2020), integrando a linha Práticas e Processos de Formação do Artista da Cena com a pesquisa Princípios potencializadores da vocalidade: máscara em movimento. Bolsista CAPES (2019-2020). Doutoranda pelo mesmo programa e instituição, com a pesquisa Poéticas Vocais: princípios de produção das sensibilidades. Bolsista CAPES (2023-atual). Trabalhou como professora de Artes no Instituto Federal de São Paulo (IFSP), campus Araraquara (2021-2023). renatasanchez26@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4744901960593678
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6302-0426

[ii] Gina Maria Monge Aguilar - é uma mulher mestiça latino americana, migrante, mãe solo de três mulheres, professora, atriz, performer e diretora teatral. Possui Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas: Pedagogia do Teatro; formação do artista teatral pela Universidade de São Paulo, Especialização em Fonoaudiologia: voz pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, bacharelado em Ciências da Comunicação Coletiva com menção em Relações Públicas e bacharelado em Artes Dramáticas, ambas pela Universidade da Costa Rica. Atualmente está como professora doutora e coordenadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. Atuando principalmente nos seguintes temas: corpo-voz para o/a/e artista cênico/a/que, pedagogia do teatro, Teatro Latino-americano e Teatro Negro. Coordena há 4 anos o projeto "Em busca dos Teatros Latino americanos: Teatros Negro e Indígenas", com o qual tem possibilitado a troca com artistas, mestres e mestras da cultura popular latino americana. Faz parte da RED CITU, uma rede latino americana de escolas de Teatro universitárias. ginama@unicamp.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2127736920624971
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7680-3297

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

Reencantar a Voz em cena

Daiane Dordete Steckert Jacobs [i]
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil [ii]

Resumo - Reencantar a Voz em cena
Este texto desenvolve reflexões conceituais sobre escuta e produção vocal em suas perspectivas técnicas e poéticas para a cena a partir de estudos da filósofa feminista Silvia Federici. Federici revisita e problematiza a sociedade atual a partir das relações de gênero, que estão vinculadas diretamente (e servem) ao sistema econômico e politico capitalista. A partir deste contexto, o texto move pensamentos sobre princípios de produção vocal para a cena, dialogando e observando como as problemáticas sociais e econômicas estruturadas pelo capitalismo podem ser percebidas também em práticas vocais na arte, além de apontar pistas e chaves de pensamento para práticas e poéticas feministas e anticolonias da voz em cena.
Palavras-chave: Práticas e Poéticas Vocais. Reencantamento. Feminismo. Anticolonialismo. Artes Cênicas.

Abstract - Re-enchant the Voice on stage
This text develops conceptual reflections on vocal listening and production in their technical and poetic perspectives for the stage based on studies by feminist philosopher Silvia Federici. Federici revisits and problematizes current society from the perspective of gender relations, which are directly linked to (and serve) the capitalist economic and political system. From this context, the text moves thoughts on principles of vocal production for the stage, dialoguing and observing how the social and economic problems structured by capitalism can also be perceived in vocal practices in art, in addition to pointing out clues and keys of thought for feminist and anti-colonial practices and poetics of the voice on stage.
Keywords: Vocal Practices and Poetics. Re-Enchantment. Feminism. Anticolonialism. Performing Arts.

Resumen - Reencantar la Voz en la escena
Este texto desarrolla reflexiones conceptuales sobre la escucha y la producción vocal en sus perspectivas técnicas y poéticas para la escena a partir de estudios de la filósofa feminista Silvia Federici. Federici revisita y problematiza la sociedad actual basada en las relaciones de género, que están directamente vinculadas (y sirven) al sistema económico y político capitalista. Desde este contexto, el texto traslada a escena reflexiones sobre principios de producción vocal, dialogando y observando cómo los problemas sociales y económicos estructurados por el capitalismo también pueden ser percibidos en las prácticas vocales en el arte, además de señalar pistas y claves de pensamiento para las prácticas. y poéticas feministas y anticoloniales de la voz en escena.
Palabras clave: Prácticas y Poéticas Vocales. Reencantamiento. Feminismo. Anticolonialismo. Artes Escénicas.

Ouvir as ruas

As vozes das ruas chamam nossos ouvidos diuturnamente. Trabalhadoras apressadas, estudantes em caminhada, vendedoras ambulantes, pessoas em situação de rua, atrizes em ensaio, indígenas vendendo suas artes, crianças pobres tentando ganhar algum dinheiro para ajudar em casa. Somam-se a essas vozes a poluição sonora da vida urbana: trânsito, construção. E as vozes do cerco policial que paira sobre comunidades e espaços públicos, em constante estado de prontidão para saltar em verdadeiros ataques físicos e vocais.

Caminhando na cidade, os ouvidos registram vozes que teimam em cantarolar em meio ao caos sonoro, atravessar muros e casas para chegar em quem se procura, rir em meio à dureza do asfalto quente.

São vozes que resistem à política de morte capitalista, ao cercamento econômico[1] e político dos corpos nas ruas. Vozes que insistem em ser ouvidas, e se fazem presentes a partir das memórias das escutas de outras vozes, ancestrais, circundantes, coletivas.

Muitas destas vozes, quando chegam em uma sala de ensaio ou de aula de teatro, presenciam o efeito do patriarcado da voz: uma modelagem de escuta e emissão colonial, estruturada sobre uma economia neoliberal dos corpos e corpas que designa a cada uma a responsabilidade por alcançar "o lugar certo" da voz para a cena. Tal economia cria um desejo de escuta e de produção vocal calcado em modelos canônicos, que por vezes desconhecem e não querem ouvir os encantamentos das vozes das ruas, da ancestralidade, do cotidiano popular de ações, ritos e imagens que formam vozes encantadas.

Esse domínio patriarcal (masculino, colonial, branco, capacitista, cisgênero, heterossexual, elitista) estrutura modelos de vozes aceitáveis, boas, desejáveis para atrizes e atores e suas atuações, retroalimentando um imaginário hegemônico na formação de artistas e na recepção do público, imaginário que atua em prol da manutenção do patriarcado da voz.

É sobre as tensões coloniais deste território artístico e pedagógico, que atravessa a produção de vocalidades para a cena, que tecerei algumas reflexões e provocações neste texto, partindo de minha experiência como atriz, diretora, dramaturga, pesquisadora e professora da cadeira de Voz/Interpretação Teatral do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC desde 2011.

[1] Federici (2017) analisa o processo de cercamento das terras comunais na Europa do fim da Idade Média como estratégia do Estado para a estruturação do sistema Capitalista, retirando de muitas trabalhadoras o sustento autônomo da plantação, coleta e criação de animais.

O patriarcado da voz

Quando eu tinha 16 para 17 anos, entrei em meu primeiro curso superior: Licenciatura em Letras Português-Inglês, curso que posteriormente abandonei para estudar Artes Cênicas. Dentre os vários motivos que me levaram às Letras estavam, por um lado, a paixão por Literatura, e, por outro, as limitações econômicas e sociais que me impediram de prestar vestibular para uma universidade pública, necessariamente fora de minha cidade natal[2], e circunscreveram minha escolha do curso de graduação àquele com mensalidade mais acessível neste período ainda de minoridade civil.

Em busca de uma bolsa de estudos para bancar a mensalidade, recorri a todas as oportunidades que surgiram. Uma delas foi para participar do coral da universidade. Eu nunca tinha tido aulas de canto. Cresci na periferia, estudei todo o ensino fundamental em escola pública, e não tive professoras especializadas em Artes. Não preciso contar que meu teste para a bolsa do coral foi um verdadeiro desastre! Eu não tinha nem o ouvido nem a voz treinados para os vocalizes, e muito menos fui apresentada a este conceito: fui apenas demandada a saber, assim, de imediato após a troca de "boas-noites". E eu não sabia. Antes de sair, apenas ouvi: "obrigado pelo seu interesse".

Tempos depois surgiu a possibilidade de bolsa de estudos na companhia de teatro da universidade. Eu tinha tido alguma experiência anterior com teatro e contação de histórias, no ensino médio, extraclasse, e talvez isso tenha me ajudado a conseguir a bolsa para bancar as mensalidades do curso de graduação. Acho que muito menos pela pouca experiência acumulada, e muito mais pela possibilidade de me dedicar a algo que eu queria (o teatro) e precisava (a bolsa), pois a cena que apresentei foi frágil, mas minha defesa oral foi determinada.

Conto essa história como ponto inicial para refletir sobre o que chamo de patriarcado da voz, a partir das discussões realizadas por duas filósofas feministas italianas: Adriana Cavarero (2011) e Silvia Federici (2017 e 2022).

No livro "Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal" (2011), Cavarero tece uma longa crítica à tradição metafísica na filosofia, que desde Platão e Aristóteles estruturou uma cisão

[2] Sou natural de Joinville, Santa Catarina, cidade que naquela época já possuía o Centro de Ciências Tecnológicas da UDESC, e hoje possui também uma unidade da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, ambas com cursos de graduação voltados para a área de ciência e tecnologia.

entre o pensamento (*logos*) e o corpo vocal[3]. Tal divisão trouxe consigo a valorização do pensamento e da palavra, materialização comunicativa das ideias, em detrimento da corporeidade e da vocalidade, que deveriam ser controladas pela estrutura retórica com vistas a deter as afecções e emoções consideradas "perigosas", pois surpreendentes, inesperadas, incontroláveis, contagiantes. Cavarero aponta em sua crítica como essa dicotomia instaurada pela metafísica gendrou estes espaços, atrelando o pensamento/logos/palavra ao domínio masculino, e a corporeidade/vocalidade à "natureza" feminina. Logo, podemos tecer uma primeira analogia com minha história ao associar a expectativa e postura do maestro no teste de coral com um determinado controle prévio do vocalize sobre a voz, frustrado pelo desconhecimento que eu tinha daquela linguagem, em contraponto à aceitação do inesperado de minha corporeidade e vocalidade na cena apresentada no teste da companhia de teatro.

A ideia de denominar práticas gendradas da voz - que de modo geral dependem muito mais da abordagem do que da estética/escola - de patriarcais iniciou em minha pesquisa de Doutorado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, desenvolvida entre os anos de 2011 e 2015 no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, sob orientação da Professora Dr.ª Maria Brigida de Miranda. Na tese, publicada recentemente em formato de livro sob o título *Voz, Gênero e Performance* (2021), desenvolvo a ideia de um gendramento vocal estruturado por muitas práticas musicais e teatrais, que atrelam "lugares" específicos de vocalidade a homens e mulheres, e a personagens masculinos e femininos, argumentando que esse binarismo de gênero limita tanto os processos criativos quanto as possibilidades artísticas de atrizes e atores, refletindo (e se refletindo) em um mundo que impossibilita desobediências de gênero e de vocalidade. Agora vou um pouco além ao sugerir que tais práticas carregam em si ideais patriarcais, ou seja, de superioridade masculina (refletida na relação logos x corporeidade/vocalidade), cisgêneras (invisibilizando corpas e vozes transgêneras, LGBTQIA+, cuir/*queer*[4]), coloniais (reproduzindo e valorizando majoritariamente referências europeias) e capacitistas (pois corpos e vozes precisam estar aptos a seguir modelos pré-determinados de normalização).

Nesta digressão provocativa, estou em diálogo com Federici (2017), que no livro "Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva" traz a ideia de "patriarcado do

[3] Conceito utilizado por Cavarero (2011) para se referir à indissociabilidade e integração entre corpo e voz, a partir do termo também utilizado pelo filósofo Paul Zumtor.
[4] Em referência às dissidências da cisheteronormatividade binária - homem (cis) x mulher (cis), que apaga todas as demais sexualidades e gêneros. Pessoa cisgênera é aquela que se identifica com o gênero designado ao nascer, a partir da leitura social biológica e binária de corpos e corpas.

salário" para se referir à relação de apropriação que esposos legalmente tinham sobre o salário das mulheres trabalhadoras na Europa no período que Federici chama de acumulação primitiva do capitalismo, os séculos XVI e XVII.

Em minha associação dos pensamentos de Federici e Cavarero, poderíamos então pensar o patriarcado da voz como uma instância presente em práticas e poéticas vocais nas quais a forma controla e determina a possibilidade de presença e existência das vozes em cena, estejam elas mais atreladas à musicalidade ou à palavra poética. Ou seja, quando o pensamento colonial sobrepõe o logos à vocalidade, a técnica à unicidade[5] da voz, a colonialidade dos cânones à diversidade cultural, a expectativa da forma à liberdade criativa de corpas vocais. Certamente estas relações têm graus diferentes em estilos e escolas diferentes, mas penso que, sobretudo, são a abordagem criativa e a metodologia de ensino que definirão o caminho trilhado entre professoras e estudantes, diretoras e atrizes, maestrinas e cantoras.

Em contraponto ao patriarcado da voz podemos estimular, enquanto artistas e professoras, caminhos feministas e anticoloniais da voz em cena, valorizando musicalidades e vocalidades de culturas indígenas, negras, latino-americanas e populares; estimulando o trabalho coletivo; expandindo o repertório vocal a partir da escuta de sonoridades, timbres, ritmos, línguas e melodias que representem uma ampla diversidade de possibilidades de existência de vocalidades poéticas, para além dos cânones euro-americanos e da indústria cultural reproduzida nas ondas das rádios comerciais; visibilizando a produção sonora e textual de mulheres cis e trans, indígenas, pessoas negras e pessoas LGBTQIA+.

Capitalismo e economia vocal

Certa vez, participei de uma prova prática em banca de vestibular nas Artes Cênicas, como candidata, e após o resultado publicado ouvi uma professora dizer que se ela soubesse que tal estudante tinha rinite crônica não a teria aprovado. A estudante em questão é hoje uma atriz de sucesso, com carreira internacional, "apesar" da doença respiratória que torna seu timbre mais anasalado (doença que compartilho). Eu também lembro, vez ou outra, de outras situações vividas nas quais o pensamento normalizador sobre corpas e vozes fizeram

[5] Segundo Cavarero (2011), a voz de cada pessoa é única, trazendo uma autorrevelação sonora a partir de seu timbre, melodia, nuances e prosódia. A unicidade está atrelada a esta identidade, que não é fixa, mas que é única a cada ser.

parte de meus aprendizados como atriz, ou foram reproduzidos por mim como professora de modo categórico, como se pudesse haver apenas uma possibilidade de ressoar a voz, ou uma técnica única para o apoio vocal/respiratório. É como se estas ideias sobre práticas (que se refletem em poéticas) vocais fossem guiadas por um tipo de "economia", que visa "um lucro" (performance) pré-estabelecido, que vou chamar aqui de economia vocal.

Ao mesmo tempo em que o capitalismo dependeu da colonização e de suas práticas desumanas de escravização das populações indígenas e africanas, e da perseguição, morte e destituição de qualquer poder social das mulheres no "caça às bruxas" para sua consolidação (Federici, 2017), o sistema foi naturalizado através de práticas e discursos de negação da possibilidade de outros modos de existência fora dele. Os projetos socialistas, comunistas e anarquistas são rechaçados e demonizados até hoje, garantindo a supremacia do capitalismo e do imperialismo a partir do imaginário social construído pelas narrativas oficiais, midiáticas e políticas. Assim, podemos pensar que o patriarcado da voz depende também de uma economia vocal que naturaliza determinadas práticas e poéticas como as únicas possíveis ou as únicas passíveis de reconhecimento como artísticas, sendo que nosso próprio conceito de Arte já vem estruturado pelo pensamento colonial[6]. Tal economia é, sobretudo, uma economia capitalista, vinculada à escuta *mainstream* proporcionada pelos meios de comunicação de massa e pelo mercado da Arte.

Se temos na academia um longo caminho a percorrer para descolonizar nossos currículos, temos também nos meios de comunicação de massa a necessidade de ampliar as políticas regulatórias para a valorização da diversidade da produção cultural nacional. O que vemos e ouvimos alimenta nosso repertório e nosso imaginário sonoro, gerando desejos de escuta e produção vocal. Como professoras, procuramos abrir as escutas de nossas alunas para a pluralidade sonora e vocal que podemos produzir na criação cênica. Mas como cidadãs temos o direito de acessar a multiplicidade musical e sonora brasileira nos veículos de comunicação, que são concessões públicas e deveriam prezar também pela educação da escuta e ampliação do repertório cultural da população.

Com vozes e escutas abertas e ampliadas, podemos encontrar outras economias para as vozes em cena, solidárias, populares, fora da lógica virtuosística, meritocrática e individualizante, pois apesar da jornada de descoberta e expansão das possibilidades vocais

[6] De acordo com o pesquisador e professor José Jorge de Carvalho (UnB), em fala proferida na palestra de abertura do 31º. Seminário de Iniciação Científica da Udesc Ceart, em 16 de novembro de 2021, via plataforma Youtube (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lelfDoTPk3M. Acesso em janeiro de 2023).

ser de cada uma de nós, o caminho pode ser trilhado em coletividade, compartilhando os saberes que cada pessoa traz consigo. Podemos assim construir através da coletividade vocal políticas feministas e anticoloniais para as práticas e pedagogias da voz nas Artes Cênicas.

Reencantar a voz em cena

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

Para quem canta, também há a sensação de uma voz que ganha afinação no ajuntamento das frequências, corpo no aglomerado de timbres, e força nas camadas de intensidade que as vozes produzem juntas. As vozes se dão as mãos no canto coletivo para seguir o ritmo e manter o tempo. É mais difícil se perder quando você está em grupo, quando sua voz não caminha só.

Esta coletividade vocal se faz presente não apenas nas práticas em grupo, mas também nas ideias e saberes coletivos que as canções da cultura popular carregam. Como quem conta um conto aumenta um ponto, cada pessoa que cantou e que canta um canto de trabalho, uma canção indígena, uma música do cancioneiro popular, uma canção de movimento social, coloca nela um pouco de si e traz dela um pouco do mundo no qual ela foi forjada. Mesmo se canto sozinha, não estou só. As palavras, a melodia, o ritmo e o timbre que dão corpo à canção, muitas vezes aprendida "de ouvido", presentificam as muitas vozes ancestrais que sonharam e cantaram esse canto.

A essa ideia de retomada da comunalidade, da responsabilidade com a vida coletiva das pessoas, com as demais espécies e com a terra, Silvia Federici (2022) chama de "reencantar o mundo". Reencantar o mundo é a ação necessária para superarmos o capitalismo, o neoliberalismo e sua necropolítica[7] individualizante e exploratória. Voltar

[7] Como uma política de morte estruturada pelo Estado, que através de legislações calcadas no discurso da segurança pública decide quem pode viver e quem deve morrer em determinada sociedade, ampliando segregações e perpetuando preconceitos. Cf.: MBEMBE, Achile. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. 3a. Ed. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

nossos olhares e ouvidos às práticas comunais, coletivas, que carreguem um *ethos*[8] de vida e não de exploração e morte. A ideia de reencantar o mundo, a partir de Federici, nos leva a encontrar os pensamentos de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2020) sobre encantamento enquanto conexão não com máquinas e tecnologias, que como argumenta Federici não conseguiram libertar "o homem" da exploração, como previa Marx em sua teoria sobre o desenvolvimento do sistema capitalista, mas sim como "integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e invisível (materialidade e espiritualidade), e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)" (Simas, Rufino, 2020, s/p).

Também caminhamos nestas ideias com bell hooks (2021), que a partir de suas experiências pedagógicas, tanto como aluna em escolas segregadas, quanto como professora antirracista, nos ensina que é o espírito do comunalismo[9] que a educação como prática de liberdade carrega que deve prevalecer nos processos de ensino-aprendizagem, que nos formam e nos refletem na vida em sociedade.

Neste sentido, pode até parecer um pouco óbvio falar de coletividade no trabalho vocal nas Artes Cênicas, que por si só já são espaços de encontro de pessoas, de criação majoritariamente coletiva. Mas a coletividade e a comunalidade não são sinônimos de algo que não se faz só. São ideias de interdependência e Inter responsabilidade, um tanto difíceis de serem construídas neste mundo neoliberal de relações digitais. É pensar que como artistas e professoras não falamos apenas por nós, não representamos somente a nós: temos compromissos e responsabilidades com um coletivo, para que conquistas e avanços sejam para esta coletividade.

Para reencantar a voz em cena precisamos ouvir e vocalizar a comunalidade, a partir das palavras e vocalidades, saberes e técnicas que nos conectam com as demais pessoas e espécies. Um processo de encantamento e reencantamento que é feminista e anticolonial, que reconhece, visibiliza e integra as unicidades de corpas e vozes, que nos move a revisitar nossas práticas e poéticas vocais a partir da necessidade de retomar a comunalidade da vida, seja no teatro ou no cotidiano das ruas, na conexão do vivo, para além da economia vocal capitalista e do patriarcado da voz.

[8] Do grego, significa um conjunto de hábitos, costumes e comportamentos que estruturam características de uma coletividade.

[9] Tanto hooks (2021) quanto Federici (2022) utilizam os termos comunalidade e comunalismo para se referirem aos modos de vida comunitários, para antes e para além do modo de vida capitalista e individualista. Federici analisa ainda a ideia de *comuns*, e as origens e transformações dos termos comunalismo e comunismo.

Esse reencantamento pode nos conectar com epistemes que movam outros imaginários na escuta e na produção vocal para além do binarismo do sistema sexo-gênero, assim como confabula Paul Preciado (2020, p. 178) sobre a recepção da mudança de sua voz no processo de hormonização: "em outra episteme, minha nova voz seria a voz da baleia ou o som do trovão; aqui ela é simplesmente uma voz masculina".

Espero que estas provocações feministas e anticoloniais ressoem em nossas corpas vocais em cena e em sala de aula como um convite a viagens sonoras e imaginárias de invenções não apenas cênicas, mas também terminológicas, conceituais e de vida.

Referências

CAVAREIRO, Adriana. **Vozes Plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o Mundo**: Feminismo e a Política dos Comuns. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

hooks, bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. Tradução Kenia Cardoso. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Voz, Gênero e Performance**. São Paulo: Editora Hucitec, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Tradução Eliana Aguiar. 1a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

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

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 27/11/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56133

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

[i] Daiane Dordete Steckert Jacobs - Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC (gestão 2017-2021). Doutora e Mestra em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Foi conselheira Estadual de Cultura de Santa Catarina na representação da FECATE - Federação Catarinense de Teatro, entre os anos de 2017 e 2019. É membra do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Florianópolis, representando a UDESC (2019-2021). É membra da Comissão de Avaliação de Incentivo à Cultura - CAIC, de Florianópolis, representando a UDESC. É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Pesquisa nas áreas de voz, atuação, performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero. daiane.jacobs@udesc.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8276622184215109
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3145-8017

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

Por uma somática amazônica: diálogos entre os saberes da floresta e as práticas somáticas

Leonel Martins Carneiro [i]
Tânia Villarroel de Andrade [ii]
Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil [iii]

Resumo - Por uma somática amazônica: diálogos entre os saberes da floresta e as práticas somáticas
A proposta deste artigo é analisar, a partir da experiência dos autores, aspectos das práticas somáticas no estado do Acre (Região Norte do Brasil), refletindo como os saberes da floresta podem dialogar com essas práticas. Propõe-se uma reflexão sobre como a experiência de ser e estar na Amazônia pode gerar uma prática somática sistêmica e integrada. Por meio de um estudo teórico e prático vislumbrou-se o desenvolvimento de procedimentos que tiveram como premissa o diálogo proposto. São trazidos alguns exemplos, demonstrando outros caminhos para o estudo das práticas somáticas no Brasil, que considerem a importância do diálogo com os saberes dos povos originários, especialmente, em sua indissociabilidade com a natureza.
Palavras-chave: Acre. Corpo. Povos Originários. Práticas Somáticas. Voz.

Abstract - For an Amazon's somatic: dialogues between forest wisdom and somatic practices
This article proposes to analyze, based on the author's experience, aspects of the somatic practices in the state of Acre (Northern Region of Brazil), reflecting about how forest wisdom can dialogue with these practices. We propose a reflection on how the experience of being on Amazon can generate a systemic and integrated somatic practice. Through a theoretical and practical study, we develop procedures that had as a premise the proposed dialogue. Some examples are provided, demonstrating other paths for the somatic's studies in Brazil, which consider the importance of dialogue with the wisdom of indigenous peoples, especially, in his integration with the nature.
Keywords: Acre. Body. Indigenous People. Somatic Practices. Voice.

Resumen - Por un somática amazónica: diálogos entre conocimientos forestales y prácticas somáticas
El objetivo de este artículo fue analizar, a partir de la experiencia de los autores, aspectos de las prácticas somáticas en Acre (Región Norte de Brasil), reflejando cómo la sabiduría forestal puede dialogar con estas prácticas. Se propone una reflexión sobre cómo la experiencia de estar en la Amazonía puede generar una práctica somática sistémica e integrada. Mediante un estudio teórico y práctico se vislumbró el desarrollo de procedimientos a partir del diálogo propuesto. Se presentan algunos ejemplos que muestran otros caminos para el estudio de las prácticas somáticas en Brasil, que consideran la importancia del diálogo con los saberes de los pueblos originarios, especialmente, en su inseparabilidad de la naturaleza.
Palabras clave: Acre. Cuerpo. Prácticas Somáticas. Pueblos Originários. Voz.

Nos últimos anos, o campo das práticas somáticas[1] tem se constituído de forma a se consolidar no Brasil, com a realização de encontros[2] e a composição de números de revistas científicas[3] dedicadas ao assunto. De maneira geral, a teoria e a prática somática se expandiram no Brasil através das universidades em disciplinas como a Arte, Educação e Saúde (Costa; Strazzacappa, 2015), especialmente de alguns cursos como teatro, dança e educação física. Também é considerável, ainda que menos difundida territorialmente, a presença de cursos particulares com métodos e técnicas como Klauss Vianna, Método Bertherat/Antiginástica, Eutonia, Feldenkrais, Método Bertazzo, Técnica Alexander, entre outros, que são comumente considerados como métodos de educação somática.

Propomos uma contribuição, ao importante debate instalado, ao refletir sobre o encontro entre as práticas somáticas e a experiência dos povos da Amazônia. Partindo da trajetória do autor e da autora, considerando seus percursos formativos no sudeste brasileiro e seus encontros com os saberes dos povos da floresta na Amazônia Ocidental, refletimos sobre as possibilidades de novas epistemologias para o campo das práticas somáticas, visto de maneira expandida.

Consideramos a existência de uma outra via de desenvolvimento das práticas somáticas, que se dá em diálogo com o pensamento ligado aos saberes e fazeres do corpo e da voz na região amazônica e que vem se desenvolvendo longe dos olhares dos grandes centros, a partir de práticas enraizadas, desde sempre, na cultura dos povos originários do país.

Percursos e encontros

As práticas somáticas têm uma relação direta com o percurso e os encontros pelas quais o praticante passa. A um mesmo tempo, a experiência pessoal molda e é moldada a partir das relações com o ambiente, de forma individual. Como aponta a pesquisadora Márcia Strazzacappa em seu livro *Educação Somática e Artes Cênicas* (2012, p.9) "Não se pode evocar o

[1] Neste artigo optamos por utilizar a designação "práticas somáticas" para nos referir ao conjunto das práticas que consideram uma visão integrada entre corpo, mente, voz e movimento. Entretanto, utilizaremos o termo Educação Somática, quando essa for a designação utilizada pelos autores, compreendendo que a Educação Somática está compreendida como uma das vertentes das práticas somáticas.

[2] Citamos, por exemplo, o Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, realizado pelo Instituto Federal de Brasília.

[3] Citamos especialmente a *Revista Voz e Cena*, em seu Dossiê Temático *Somática da Voz* - Voz e Cena (jan-jun/2024) e a *Revista Repertório* sobre Educação Somática (2018.2 e 2019.1).

cotidiano de um corpo no campo da teoria e da prática sem anteriormente precisar ao leitor a posição daquele que o trata".

A proposta desse artigo é a de pensar este corpo e as vozes que dele se projetam, em trajetória, a partir do encontro dos percursos dos autores. Devemos expressar que, segundo nossa compreensão, é impossível dissociar dentro da prática somática corpo, voz e movimento, ainda que se possa dar ênfase a um ou outro para fins de pesquisa.

Também consideramos importante construir os encontros dessas percepções autorais, sem a certeza da propriedade da palavra, visto que o que foi compreendido em camadas profundas da alma junto a tais povos, foi a importância da elaboração dos saberes a partir de experiências coletivas. Buscamos assim um diálogo que contribua para diminuir o apagamento gerado por um sistema colonial estrutural, instaurado no continente americano há mais de 500 anos.

Sem almejar desenvolver uma receita de como a prática somática pode ser desenvolvida na Amazônia, apontamos caminhos possíveis, como pesquisadores atuantes na Região Norte do país (caminhos estes, muitas vezes apagados pela visão generalizante da existência de um *teatro brasileiro*).

Por isso, os autores se colocam aqui como rios que, às vezes encontram-se para desaguar como afluentes, fino ou caudaloso dependendo das margens. No fluxo da experiência, propomos um retrato de como em nossas trajetórias expressam uma possibilidade de inserção e de transformação das práticas somáticas a partir do ser e estar na Amazônia[4].

[4] É importante frisar que essa é só uma das possibilidades de ser e estar na Amazônia e que deve ser considerado que estamos falando de experiencias que ocorreram de maneira localizada no estado do Acre. Assim sendo, ela não reflete todas as possibilidades de ser e estar na Amazônia, mas propõe uma abertura para que outras visões possam emergir.

Autor[5]

Eu nasci na periferia de São Paulo nos anos de 1980. Até entrar, no curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), nunca tinha pensado em trabalhar o corpo para além da prática esportiva. Gostava de correr e de jogar alguns esportes coletivos como Vôlei e Futebol, mas talvez nunca tivesse executado um exercício com atenção ao que fazia. Quando entrei no curso de Artes Cênicas, os momentos mais aguardados de minha semana eram as disciplinas de corpo e voz. Através de mestres da prática teatral como Márcia Strazzacappa, Verônica Fabrini, Fernando Aleixo, Sara Lopes, Vânia Pajares, Alice K, Cassiano Sydow, Gracia Navarro, entre outros, pude ter acesso a um amplo leque de técnicas e possibilidades para o trabalho de preparação do ator.

Dentre todas essas experiências, uma das mais marcantes para mim foram as aulas de *Elementos técnicos do Ator* ministrada pela professora Márcia Strazzacappa, ao longo das quais pude ter um contato prático com os fundamentos da educação somática (ainda que eu não tivesse claro que se tratava disso, naquele momento). Aprender a me alongar e a prestar atenção em meus movimentos foi uma grande revolução em minha vida e me acompanhou em todas as decisões que tomei posteriormente, como a de fazer um mestrado com foco na atenção de quem atua.

Com o tempo fui aliando a experiência prática de técnicas de educação somática a algumas técnicas vocais, especialmente algumas advindas dos campos da música e da fonoaudiologia. Experienciei o trabalho de diversos profissionais que trabalham de maneira sensível com as dinâmicas do corpo e da voz como Jussara Miller, Norberto Presta, Lu de Carvalho, Ivaldo Bertazzo, Marie Bertherat, Jorge Parente entre outros. Aliado a isso, sempre gostei muito de ler os livros sobre o assunto e comecei de alguma maneira compreender a ligação entre teoria e prática.

Desde meu segundo ano do curso de graduação (2004), iniciei as minhas atividades como professor, especialmente em cursos livres de teatro. Nesse período tive a oportunidade de desenvolver um trabalho docente com foco na atenção sobre a voz e o movimento. Ator por

[5] Realizamos aqui uma descrição em primeira pessoa das trajetórias do autor e da autora deste artigo. Em trechos posteriores, considerando o trabalho feito em diálogo, depois de alguns anos, preferimos não identificar quem dos autores fala ou usar a primeira pessoa do plural para expressar visões compartilhadas.

formação e por desejo, sempre busquei testar primeiramente em mim e nos outros atores que dirigiam as proposições que mais tarde faria em aula.

Assim construí minha carreira, procurando conciliar os meus múltiplos interesses de estudo e de práticas, bem como de atuação no campo das artes cênicas. Quando finalizei meu doutorado na Universidade de São Paulo -USP, onde também tinha feito meu mestrado, após ter passado algum tempo em estágio sanduíche pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP) na Université Sorbonne Nouvelle, na cidade de Paris (França), decidi mudar totalmente de ares e fui atuar como professor no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. De alguma maneira, o tempo que passei fora do país, me mostrou que eu conhecia muito pouco o Brasil. Havia uma intuição que seria possível ver as coisas de outras maneiras se eu tivesse a disposição de me descolar das certezas que tinha construído em toda minha formação no Estado de São Paulo.

Tendo sido aprovado em primeiro lugar no concurso público para atuar na área de *Voz e processos de criação*, na Ufac, passei a ofertar as disciplinas de *Ação vocal*. Para além dessas disciplinas, pelo fato do reduzido quadro docente da época, tive que assumir diversas outras disciplinas, dentre as quais *Técnicas corporais*. Inicialmente, dava uma aula muito parecida com a aula de *Expressão vocal* que tinha tido na minha graduação, apenas com uma carga teórica maior. Com o tempo fui desenvolvendo uma maneira de construir a aula que mescla as várias influências que tive tanto do campo da educação somática como das práticas vocais. Na reformulação do curso, tivemos a oportunidade de repensar as disciplinas e pensamos num percurso que parte da *Consciência corporal-vocal* num primeiro momento para a *Expressão corporal-vocal* em um segundo momento.

A organização das disciplinas foi um modo de traduzir algumas de nossas práticas naquele momento. Pensávamos, por exemplo, que para poder se expressar verdadeiramente é preciso ter consciência. Ou também que a proposição do nome corporal-vocal seria uma proposta de união entre as antigas disciplinas que dividiam corpo e voz.

Após anos trabalhando sobre uma visão eurocentrada da prática da educação somática, o fato de habitar o espaço amazônico, começou a me colocar algumas questões sobre as metodologias que eu trouxe comigo em minha experiência de formação e que vinha ensinando no curso de graduação em artes cênicas/teatro. Nesse percurso, dois encontros

foram especialmente marcantes para a minha prática: o encontro com os povos da floresta, especialmente com alguns povos indígenas (mais precisamente Huni-Kuin, Shanenawa, Nukini e Yawanawa[6]) e o encontro com a Ayahuasca[7], com destaque para o trabalho desenvolvido pela União do Vegetal[8].

Nesse momento, se faz necessário trazer a influência de mestres que vêm de fora do ambiente universitário. Os mestres fundadores dos principais troncos das religiões Ayahuasqueiras, que traduzem os conhecimentos dos povos da floresta amazônica para a língua e cultura do povo da cidade como Mestre Gabriel, Mestre Pequenina, Mestre Irineu, Mestre Daniel. Também alguns dos responsáveis por dar continuidade, especialmente no trabalho de Mestre Gabriel, na região do Acre como Wellington, Edson, Zé Roberto, Márcio, Antônio, Socorro, Lúcia, Gabriela, Geize, Perpétua, entre tantos outros nomes que poderia citar. Também as lideranças indígenas acreanas com as quais pude aprender como Siã, Dasu, Eldo, Ysaka, Mapu, Txuhan, Raimunda, Dani, Edileuda. Estas são algumas de minhas afiliações, entre tantas outras, nas quais estão ancoradas minhas práticas atuais e os pensamentos que delas provem.

A partir desses encontros, iniciei uma busca por uma prática somática que promovesse um diálogo mais direto com os saberes experienciados em solo amazônico. Esse movimento

[6] Os povos indígenas citados compõem o quadro dos 18 povos indígenas que atualmente vivem no território acreano. Eles estão divididos em 36 terras indígenas que contabilizam mais de 240 aldeias. Cerca de 14% do território do Acre é de reservas indígenas e elas são responsáveis pela manutenção de grande parte da cobertura florestal do estado. Dados do CENSO do IBGE demonstram que a população indígena do estado vem crescendo (de 17.578 em 2010 para 31. 694 em 2022, um aumento de 80,3%). Os dados revelam um crescimento real da população, mas também um reconhecimento de sua descendência indígena por parte dos acreanos, incluindo nisso iniciativas de recomposição de aldeias, em terras historicamente indígenas que foram ocupadas durante os ciclos de exploração da borracha, por exemplo.

[7] A Ayahuasca é um chá, também conhecido por outros nomes como Hoasca, Vegetal, Daime, Uni, Nixipã, entre outros, é resultado do cozimento de partes de duas plantas originárias da Floresta Amazônica: de um cipó, o Mariri (*Banisteriopsis caapi*), e as folhas de um arbusto, a Chacrona (*Psychotria viridis*). As plantas e o Chá são considerados sagrados por povos originários e religiões ayahuasqueiras, sendo comprovadamente inofensivos a saúde, segundo estudos científicos realizados por entidades renomadas, cujos estudos demonstram os benefícios dos princípios ativos, especialmente para o tratamento de doenças como a depressão. A bebida é conhecida por seu efeito enteógeno, ou seja, que eleva as capacidades de concentração em aspectos internos. Seu uso, no Brasil, é autorizado dentro de rituais religiosos pelo Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas (CONAD), segundo a Resolução CONAD nº 1/2010.

[8] É uma religião amazônica, fundada em 22 de julho de 1961 no seio da floresta amazônica na região da divisa entre o Acre e a Bolívia. Segundo seu site "O Centro Espírita Beneficente União do Vegetal é uma religião de fundamentação cristã e reencarnacionista que usa em seu ritual o Chá Hoasca (também conhecido como ayahuasca), preparado a partir de duas plantas amazônicas, o cipó Mariri (Banisteriopsis caapi), e as folhas da árvore Chacrona (Psicotria viridis). Na União do Vegetal (UDV), o Chá Hoasca é também chamado de Vegetal e seus discípulos o bebem, durante as sessões, para efeito de concentração mental. A UDV tem por objetivo contribuir para o desenvolvimento espiritual do ser humano, para o aprimoramento de suas qualidades intelectuais e de suas virtudes morais, sem distinção de raça, sexo, credo, condição social ou nacionalidade". Mais informações em https://udv.org.br .

me despertou para a necessidade de refletir sobre as práticas somáticas para além do contexto específico das artes cênicas. Em contato, com esses contrapontos desde 2017, as escolhas pedagógicas sofreram uma alteração que precisava de um mapeamento mais cuidadoso. De certa maneira a somática representa hoje para mim uma palavra-chave, uma possibilidade de tradução de um conhecimento humano que se expressa de maneira diversa em diferentes culturas e considera o corpo humano como parte de um sistema integrado da natureza.

Autora

Sou filha de imigrantes chilenos e nasci em São Paulo no fim dos anos 70. Sempre gostei de dançar, a ponto de gostar de brincar de montar coreografias com minhas amigas e minha mãe me chamava atenção na rua por estar dançando em lugares inadequados sem perceber. Pular elástico, corda e queimada eram minhas distrações favoritas junto com brincar de nado sincronizado na infância. Era péssima em esportes ou qualquer coisa que tivesse a ver com competição e só perdi meu medo de boladas no meio da cara muitos anos depois em cursos de palhaço e jogos teatrais.

Fiz cursos gratuitos de jazz desde pequena até ter dinheiro para fazer um curso de balé clássico com 13 anos, no qual me apressei em cumprir requisitos exigentes, tal como ter que emagrecer sem necessidade real e conseguir dançar com sapatilha de ponta em tempo recorde; o que tirou toda a espontaneidade para me expressar corporalmente que eu tinha até então.

Entrei para o teatro na escola pública e descobri que era tão rígido quanto o balé, apesar de ter compreendido na época que o que me fascinava mesmo era a natureza da criação e como era possível aprender sobre várias coisas relacionando vida e arte.

Fiz um curso livre e iniciático de Butoh com Flávia Pucci, na escola de atores INDAC, o que me fez decidir por prestar vestibular a graduação em Artes Cênicas. Entrei no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Lá entrei em contato com Eutonia, princípios de Dança Contemporânea, tanto como referencial artístico como terapêutico e com metodologias com lógicas artístico - pedagógicas que valorizavam a improvisação, em que destaco como inspiração maior, Laban - por meio do qual pude integrar saberes de Teatro e Dança pelo olhar mais aprofundado da natureza de um jogo teatral. Isso culminou no meu Trabalho de Conclusão de Curso,

intitulado *Corpo lúdico* (2004), no qual eu relatei como ensinava dança do ventre através de jogos teatrais na Escola Municipal Amorim Lima.

Fiz cursos avulsos com Isabel Marques sobre coreologias e improvisação na Dança que fizeram todo sentido para mim. Quando ingressei no mestrado, eu ainda tinha as mesmas inquietações sobre domesticar um corpo dentro de movimentos específicos e sem sentido expressivo, com um método condicionante. Frequentava o GEDAN, núcleo de dança da Faculdade de Educação da UNICAMP, coordenado pelo Prof. Adilson Nascimento de Jesus - que fez parte da sua carreira artística como dançarino pelo viés do Butoh, trabalhando com Maura Baiocchi. Encontrei essa linguagem quando mais precisava compreender minha poética e como fortalecer a autoria da minha assinatura artística.

Como queria juntar teatro, dança, improvisação, a carta do Louco do tarot e o estudo dos aromas, me vi em sala de ensaio com os recursos da minha trajetória e eles criaram sentido criativo com tentativas aliadas à voz. Me dei conta que cantar era algo que tinha aprendido com a minha mãe, que canta cozinhando e isso traz todo um significado afetivo e cotidiano. Passei a cantar nas cenas, com os aromas dos óleos essenciais. Sentia que minha formação não correspondia às expressões mais genuínas do canto e me agarrei ao fato de que o mais próximo que havia experimentado foi cantar com os Kariri-Xocó[9]. Pawanã, o cacique e puxador de danças e cantos de rojão[10], quando reunia um grupo para partilhar conhecimento, prestava mais atenção à intencionalidade e a entrega da vibração do ato de estar juntos do que em requisitos isolados que elencamos como qualidades específicas da música.

Quando fui ser professora substituta na Universidade Federal do Acre (UFAC), eu já tinha descoberto caminhos orgânicos dentro de mim sobre o uso da minha voz que, apesar de não estarem sistematizados formalmente, eram verdadeiros para mim. Pude conhecer com mais afinco, algumas aprendizagens com a planta-professora (Ayahuasca) através de experiências vivenciadas nos rituais da Barquinha da Madrinha Chica (Centro Espírita Obras de Caridade Principe Espadarte[11]) e conviver com o povo acreano de Rio Branco ao longo dos últimos anos. Isso modificou meu trabalho artístico, porque o que eu tinha vivenciado só em

[9] Os Kariris-Xocós (ou Cariri-Xocó) são um grupo indígena brasileiro que habita na margem esquerda do Rio São Francisco, nos limites do município, no estado de Alagoas.
[10] Músicas cantadas no cultivo de diversas sementes para que a colheita seja farta
[11] O centro tem sua doutrina fundada nos ensinamentos de Daniel Pereira de Matos, originalmente fundada na Casa se Jesus Fonte de Luz (Rio Branco-AC). Mestre Daniel é um dos discípulos de Raimundo Irineu Serra, conhecido como Mestre Irineu, fundador do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal - Alto Santo, que deu origem ao Santo Daime. Junto com Mestre Gabriel, são reconhecidamente os fundadores dos 3 troncos principais das religiões Ayahuasqueiras, fundadas na região do Acre.

mim, pude compartilhar - e, ao fazer isso, não era possível replicar um caminho próprio, mas era imprescindível deixar-se afetar por influências culturais amazônicas: o corpo está sempre implicado nos altos e baixos que fazem parte desse bioma.

Apresento aqui um caminho de trilhas orgânicas da vida, recorrendo à palavra como a própria tentativa de nominar um ato simbólico que possa ser partilhado, mas nunca contorná-lo em definitivo com a minha individualidade apenas. Se repenso meu caminho, equivale a dizer que, em alguns momentos como artista, professora e pessoa, escolhi trilhas diferentes dentro de matas dos saberes, e terras pelas quais passei, sem nada levar a não ser o que me acontecia. Que as rotas que eu conhecia refletiam as mesmices de trajetórias já percorridas que precisavam ser questionadas, e que o percurso que eu tinha feito até então não funcionava para quem queria conectar-se à vitalidade como alimento estético de um caminho que acessasse o sentido autoral temporário de um artista em formação.

Hoje, novamente professora substituta na Ufac, doutoranda na USP com o tema sonhos e integrante do GESTO da floresta (Grupo de estudos de teatro do oprimido), criando para além do gerado em contextos marxistas, isto é, atuando junto a outras pedagogias que valorizam outros seres vivos porque são regidos por outras inteligências.

Em busca de integração

A escrita deste artigo fez com que voltássemos nosso olhar para importantes obras de referência no que diz respeito à história da somática. No Brasil, umas das principais obras que nos trazem essa referência é o livro *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações* da professora Márcia Strazzacappa (2012). Nesta obra Strazzacappa traça um histórico do termo, desde suas raízes ligadas a proposição de técnicas do corpo de Marcel Mauss, passando pelos precursores do campo dentro e fora do Brasil e pensando suas aplicações na sala de aula.

Por outro lado, podemos citar também o trabalho de pesquisa da americana Martha Eddy, que se debruça sobre o desafio de construção de um histórico das práticas somáticas, especialmente em sua relação com a dança.

Observando esses estudos, percebemos que há uma certa concordância do ponto de vista dos precursores do movimento somático e que há uma diferença, ligada ao lugar de fala de cada uma das pesquisadoras, sobre os trabalhos mais recentes desse movimento. Em outras

palavras, enquanto Eddy se concentra em falar sobre a continuidade norte americana das práticas somáticas, Strazacappa faz uma leitura que parte do contexto europeu pensando sua continuidade no Brasil e propõe uma perspectiva sobre as possibilidades de utilização dessas práticas em contextos formais de educação.

O trabalho das autoras, apesar do passar dos anos, se mantém como um importante retrato da trajetória de disseminação das práticas somáticas. Um dos elementos que unifica as práticas descritas por ambas as pesquisadoras é a busca por uma visão integrada do ser humano. Tal como aponta a pesquisadora Eddy (2018, p.28), é essencial para compreender o percurso de criação do movimento somático as teorias que dão suporte à passagem do racionalismo para um aprendizado pela experiência, notadamente as propostas por Dewey, Merleau-Ponty e Whitehead. Considerando nossa trajetória, grande parte de nosso pensamento se dá em diálogo com a obra de John Dewey, com destaque às obras *Nature and Experience* (1980 [1925]) e *Art as experience* (2010 [1934]).

Essas obras foram essenciais para validar a experiência como produtoras de conhecimento no meio acadêmico, especialmente a experiência da arte. Por outro lado, nelas o autor coloca a necessária integração entre o ser humano e a natureza para poder compreender a experiência. Para o autor, "a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está no próprio processo de viver." (Dewey, 2010, p. 109). Assim, para Dewey, a experiência do indivíduo vai ocorrer justamente na interação deste com a natureza.

Por outro lado, é preciso destacar que natureza está profundamente conectada com a experiência humana e os processos de interação e adaptação dos seres humanos ao mundo. Para o autor a experiência, em sua primeira instância se constitui diretamente no contato direto com os objetos naturais - "[...] o sol, terra, plantas e animais da vida comum, diária" (Dewey, 1980, p. 7).

Em sua filosofia, especialmente na obra *Experiência e Natureza* (1980 [1925]), Dewey argumenta que a natureza não é uma realidade estática ou externa à experiência humana, mas sim um processo de interação entre o sujeito e o mundo. Para Dewey, a experiência é o meio pelo qual o ser humano se relaciona com a natureza, e é através da experiência que o indivíduo compreende e transforma sua realidade. A natureza, portanto, é entendida como um processo de dinâmico, no qual os seres humanos se envolvem de maneira prática e reflexiva com o ambiente em que vivem, num processo de transformação mútua. Ainda que a

visão de Dewey seja de integração, toda sua lógica se constrói e se cria a partir de um sistema binário como, por exemplo, na relação entre o ser humano e a natureza ou entre o artístico e o estético.

De alguma forma, em todas as práticas somáticas que tivemos acesso, seja através de sua teorização ou da experiência de praticá-la, identificamos a mesma necessidade de integração, como se fosse necessário religar algo que estivesse desligado. Partindo desse registro, é possível analisar as afiliações específicas, em nossas trajetórias bem como a união de nossos caminhos a partir de nosso encontro com o ser e estar na Amazônia.

O Ser humano é natureza. Reaprendendo que tudo está integrado

Como já dissemos anteriormente, em nosso percurso, houve dois encontros que mudaram radicalmente nossa forma de ser e estar no mundo: o encontro com os povos indígenas do Acre e o encontro com a Ayahuasca.

Tais encontros nos fizeram perceber que toda a construção de nossa visão de mundo, poderia ser só mais um ponto de vista (um ponto de partida). Dessa forma, admitindo que nossa própria formação inicial foi engendrada sob os princípios de um "colonialismo estrutural"[12] que valoriza os conhecimentos que advém dos colonizadores (incluindo os colonizadores históricos europeus e a neocolonização Norte Americana) e apaga os saberes dos povos colonizados, especialmente aqui neste artigo, pensando os dos povos originários. Esse encontro gerou algumas perguntas simples, mas que mudaram e vem mudando o modo de ser e estar no mundo.

E se o Ser humano e Natureza forem a mesma coisa? E se não pudermos tratar coisas que são ligadas como se estivessem desligadas? E se corpo, mente e espírito forem apenas nomes para formas como se apresentam uma mesma coisa? O que é a Arte?

[12] Usamos o termo como uma provocação a pensar que ainda que o colonialismo em sua forma original não esteja ativo, o sistema de pensamento brasileiro tem uma forte ancoragem nas formas coloniais que são vivenciadas cotidianamente e reproduzidas internamente. Ele age, através da valorização do que vem dos colonizadores do Norte Global e do apagamento daquilo que é próprio dos povos originários, povos escravizados ou subjugados pelos colonizadores. Pode ocorrer tanto na relação dos países do Sul Global com o Norte Global, como internamente ao território dos países colonizados, expressa na subjugação de centros financeiro e de poder a países e regiões tidas como pobres. É notório como o processo de colonização estrutural apagou, ao longo dos últimos séculos todas as experiências de teatralidades ocorridas fora das "grandes capitais" em nome da escrita única da "história do teatro brasileiro". Este processo continua ativo, mesmo em tempos "decoloniais", e se expressa na frequente eliminação de tudo aquilo que não pode ser apropriado pelo saber validado pelo capital ou na transformação desse saber em mercadoria.

> O conceito artes para nós Huni Kuĩ vai além do pintor, do cantor, do dançarino, do escultor de madeira. Nós nativos praticamos artes no nosso dia a dia e não como uma profissão. A arte está em nós e nós estamos na arte, ela está no passado, no presente e no futuro. A arte está presente nas brincadeiras, nos rituais sagrados, nas festas de animação, nas atividades de cura, a arte faz parte da nossa vida como um todo. A arte de modo geral tem uma beleza encantadora que chama a atenção de qualquer indivíduo. Todos nós praticamos artes, embora não sabendo discerni-la no que chamam de linguagens artísticas (Huni Kuĩ, 2022, p.74).

Ao lermos a definição de artes de Dasu Huni Kuĩ, percebemos que ela é muito mais abrangente e integradora que uma visão do mundo branco. Questões como por exemplo a separação em linguagens não fazem sentido no mundo Huni Kuĩ. Essa percepção de integração, inclusive com a natureza, se torna mais evidente nas palavras de autores indígenas que tem produzido a partir de outras epistemologias. Citamos por exemplo a voz de Casé Tupinambá (2018, p.39), para quem "Nós não somos donos da terra, nós somos a terra". Conforme nos demonstra o autor, o que ocorre não é uma ligação com a terra, mas uma relação de coexistência indissociável.

Se do ponto de vista eurocentrado a natureza é vista como mera fonte de recursos inesgotável e a ecologia moderna tenta convencer que é preciso e evoluir para uma relação sustentável, a visão de grande parte dos povos originários desenvolve uma outra linha de pensamento. Como nos explica Davi Kopenawa em *A queda do céu*:

> Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca. As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente" (Kopenawa; Albert, 2015, p.480).

Para Kopenawa faz parte desse mundo tudo aquilo que habita a floresta, que é a floresta. Essa existência do *ser floresta* passa por formas materiais como o humano, animais, árvores, terra, água, sol, bem como os aspectos espirituais, nomeado como *xapiris*. Pensamos que é essencial descartar a indissociabilidade entre os aspectos materiais e espirituais daquilo que nomeamos como natureza. Os *xapiris* são floresta e a floresta não é possível sem os *xapiris*. Da mesma maneira, podemos compreender que o homem é floresta e é um ser espiritual, ainda que não tenha consciência disso. Não existe floresta se separamos uma coisa da outra. A

floresta é a coexistência interligada de tudo. É celebrar o espírito, que é tanto vida como morte em toda sua vibração de aprendizagens ancestrais no aqui e agora. Espiritual não maldito ou escondido, mas parte do que precisa ser revelado para os caminhos dos saberes que coincide entre mundo visível e invisível. A floresta, como cada um dos seres que a habitam é dotada de uma existência, uma personalidade de multiplicidades. Como, por exemplo, nos explica Ailton Krenak (2019, p.40) "o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de *Watu*, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas."

Essa dotação de uma existência particular a todas as coisas que compõem o nosso mundo, faz com que cada uma delas seja única. Ao destruir uma montanha para a atividade de mineração ou cortar uma árvore para fabricar uma folha de papel, estamos determinando o fim da existência de um ser e por vezes a extinção de uma espécie. Com a desaparição de um ser, perdemos também a possibilidade de significação simbólica ligada a esse ser e com suas distintas redes de relações afetivas.

> Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome *Tarukrak*. E personalidade, de manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo "não estou para conversa hoje", as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: "pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser (Krenak, 2019, p.18).

Nessa perspectiva, tudo que está presente em nosso ambiente são seres, responsáveis por uma espécie de mediação simbólica entre as energias, matérias e espíritos que compõem o mundo que vivemos. Uma parte importante das discussões contemporâneas têm buscado estruturar um conhecimento a partir de um pensamento integrado e de perspectivas decoloniais, buscando de certa maneira retomar essa compreensão do mundo, apagada pelo processo de colonização.

Porém, se passarmos da lógica do conhecimento adquirido para a lógica do saber integrado, não seria mais preciso buscar uma reintegração, uma reconexão, pois já estaria tudo sem fragmentação, fugindo à lógica na qual o pensamento capitalista opera. É por isso que as sabedorias ancestrais podem ser uma ameaça à sobrevivência da estrutura de conhecimentos. Para Casé Tupinambá seria possível modificar essa lógica, operando inversamente à relação entre conhecimento e sabedoria:

> O sistema desenvolvimentista-capitalista, em si, detona as sabedorias ancestrais. Por isso falamos em "decolonização", para que as pessoas nas universidades descolonizem seu conhecimento, no sentido de perceber como ele pode servir às sabedorias ancestrais (Tupinambá, 2018, p.40).

Assim como Tupinambá, propomos que esse movimento de decolonização, ou de contracolonilzação, para usar o termo de Nêgo Bispo, possa ser um passo para a percepção da necessidade de colocar o conhecimento a serviço das sabedorias ancestrais. A proposta é que após esse primeiro momento, no qual poderia ocorrer uma tomada de consciência, passaríamos a um segundo momento, no qual abordaríamos uma prática integrada de maneira direta.

Considerando a nossa trajetória, vimos como necessária para nós, seres da cidade euro referenciada, a passagem por uma linha somática integrativa, ou seja, que busca por uma reconexão, como uma passagem para um estado de integração total, como o que verificamos nas sociedades indígenas.

Por outro lado, em nossa experiência de prática somática com indígenas (como alunos regulares ou em oficinas), percebemos que o caminho que eles trazem é diverso. A integração é uma premissa e eles, de maneira geral, partem de pontos avançados e possuem um acesso direto ao presente.

Os estudantes indígenas nos ensinam, de maneira prática, que somos integrados[13]. Uma vez já sendo inteiro, não é preciso de uma ação de reintegração, pois já estamos em um estado de presença consciente, ou seja, completamente ligados com ações e pensamentos no presente. Convém dizer que mesmo a noção de tempo é diferente para cada um dos povos indígenas, sendo que para alguns grupos a noção de passado e futuro não encontra nem mesmo recursos linguísticos para a expressão[14].

Chegamos assim a um ponto importante da discussão, que aponta para a necessidade de uma virada não só epistêmica, mas também das práticas cotidianas, nas quais a ideia de somática passa por um processo de ressignificação. Forjada sobre a ideia de uma experiência individual, a somática estimula uma prática de consciência de si que, ainda que teça relações

[13] Referência a estudantes indígenas que participaram de disciplinas e projetos de pesquisa e extensão na Universidade Federal do Acre entre os anos de 2017 e 2024. Como a maior parte do que trazemos aqui é fruto de informações orais, recorremos a memória dos autores sobre o evento vivido como fonte.

[14] Não vamos desenvolver este tópico por não ser central para nossa discussão. Para mais informações sobre o assunto sugerimos a leitura da obra **A Myriad of Tongues: How Languages Reveal Differences in How We Think** (2023), de Caleb Everett.

com o ambiente, está centrada no indivíduo que não explode para o coletivo ou não se constrói a partir dele para ressignificações individuais.

Em uma perspectiva que considere que já somos seres integrados e presentes, a ideia de indivíduo faria pouco sentido, assim como a de separação entre os aspectos materiais, energéticos e espirituais do mundo que vivemos. Nessa visão de mundo, as práticas somáticas adquirem um novo-velho significado ancestral, como uma prática **do Si**, ou seja, da ligação intrínseca e perene entre todos os seres a uma consciência universal. Dessa maneira, as práticas deixam de buscar um contato apenas com aspectos individuais para passar a se focar em abrir os fluxos para as ligações com consciência da natureza, uma consciência superior, com as sabedorias ancestrais.

Mas então o que fazer?

> Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma. Aos poucos, você foi aprendendo a imitar minha língua e a rir conosco. Nós éramos jovens, e no começo você não me conhecia. Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente, que chamamos de napë. Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos. Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos xapiri, que na sua língua vocês chamam de espíritos. Então, entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós (Kopenawa; Albert, 2015, p.63).

Diante desse impasse metodológico e epistemológico surge a questão: mas então, o que fazer? Qual a proposta? Justamente a nossa proposta é que o foco não deve estar no fazer, mas no ser e estar em conexão. É preciso ser amigo dos nossos ancestrais e nos sentarmos ao seu lado para podermos ter o direito de acessarmos os seus saberes.

Não podemos descartar que outras perspectivas tragam a possibilidade de se chegar a resultados equivalentes. Nesse sentido, a proposta de uma somática amazônica não exclui todos os conhecimentos das práticas somáticas eurocentradas, mas abre a possibilidade da existência de uma prática que se soma[15] e que se desenvolve a partir dos saberes amazônicos, considerando não só os seres humanos presentes nesse local, mas também todas as outras manifestações da natureza que habitam esse espaço, com foco no acesso à consciência do Si, por meio de práticas de voz e movimento.

[15] Há importantes discussões sobre a origem do termo **soma** na etimologia da palavra **somática**. Por este não ser o foco do artigo, sempre que utilizarmos soma, estaremos nos referindo a raiz latina *summus*, no sentido se adição, da soma de tudo em um ser único e mais elevado, sem, entretanto, entrar na discussão da epstemologia do termo somática.

A proposta de uma não hierarquização da existência dos seres que integram a Amazônia é uma chave para compreender a nossa proposta. É na impossibilidade de existir sem a floresta que descobrimos um estado de *ser floresta*, que nos acompanha mesmo quando não estamos fisicamente em solo amazônico. É pensar em como compartilhamos o mundo e como todas as ações humanas, como as queimadas, tem reflexos globais. *Ser floresta* é estar integrado, para assim, podermos alcançar a voz dos espíritos da floresta, que não podem ser gravadas sobre papel ou aprisionadas definitivamente em algum suporte de normatização, como bem demonstra Kopenawa: "Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim" (Kopenawa; Albert, 2015, p.63).

Confluência como possibilidade artístico-pedagógica sem pretensões

Deixe que tudo que há no corpo se revele
Pra que a vida cicatrize todo trauma
Pra que o desejo seja o anexo da pele
E a liberdade, o corpo físico da alma
[...]
Sinta o perfume se espalhar na casa inteira
Atravessar o alumínio da janela
Que a energia se renove verdadeira
E a ventania não apague suas velas
(Martins)

Corpo. Palavra para dizer tanta coisa que não cabe no contorno da existência que foi dividido em partes e classificado esperando que o ato de catalogar fosse capaz de nominar as experiências sensíveis que cada diferente personalidade tem para seguir seu caminho de alma. Como dividimos, historicamente, os saberes, diferenciando o ser humano como superior a outras inteligências; e, assim, o corpo de outros corpos que nos habitam, buscamos aqui uma visão mais integrada da nossa experiência.

E é desde tenra idade que essa dinâmica dissociativa está diluída na cultura, de forma lúdica sim, mas, ao mesmo tempo, tremendamente explícita, sem que as pessoas consigam se dar conta de tão naturalizada que esta postura está. "Cabeça, ombro, joelho e pé: joelho e pé", como repetição, mas também como o ato de frisar que o que poderia ser um oposto complementar se coloca como condição de separar tudo que disputa território de poder e incompatibilidade de valores, em cima versus embaixo; direita versus esquerda; feminino versus masculino; e por aí vai.

> Perdemos a coesão e a congruência, mais do que isto, perdemos a transparência. A fragmentação epistemológica também refletiu-se no indivíduo e na sociedade, separando o organismo do meio ambiente, enfatizando as fronteiras e os conflitos (Leloup, 2001, p. 9).

Onde coesão e congruência não fazem tanto sentido como confluência, como disse o pensador Nego Bispo (Martins et Al., 2019). Como o próprio processo de formação dos rios voadores na Amazônia tem uma função fundamental para equilibrar as águas dos biomas do planeta - apesar de nem sempre formarem uma dinâmica que compõe o mundo explicitamente visível como o curso de um rio. Quando a natureza acontece é tudo junto, acontece ao mesmo tempo, as relações são concomitantes e interdependentes porque afetam e são afetadas por tudo - tal como ocorre o tempo todo no nosso corpo, como continuação de tudo que sucede na Mãe-Terra.

Neste sentido, não se trata de substituir termos antigos por novos ou criar um novo para dizer algo velho, mas materializar o próprio respeito que é preciso ter para incluir a noção de corpo no cotidiano sem fronteiras determinadas por decisões socioeconômicas, mas como fluxo de continuidade da experiência sensível. Um impulso necessário de rever a noção de ética dentro da lógica da Natureza para pensar o entendimento mais profundo da sobrevivência e preservação no aqui e agora, sem priorizar o pensamento predatório de conhecimento como domínio do outro e para sobrepor-se a alguém.

> Da mesma forma que a confluência foi criada para confrontar a coincidência. Porque a coincidência é um conceito para você dizer que as coisas aconteceram, mas sem razão para acontecer. Ou seja, é pra você dizer assim: "não, eu não sei porque eu estou aqui, mas estou aqui". Isso não existe! Nós botamos a confluência para dizer eu estou aqui porque eu confluí. Eu sei porque estou aqui. Da mesma forma que nós vamos trazer o saber orgânico e o saber sintético. O nosso saber é do ser e o saber de vocês é do ter. [...] É a arte de botar nome para poder não ser dominado (Bispo in Martins et al., 2019, p.79).

Então, na perspectiva de Bispo, separar é tornar sintético: não conseguir perceber um organismo como um fluxo de negociações de acontecimentos afetivos que interagem, desintegra corpo e alma, afasta mente e espírito - dá nomes em função de um domínio, de uma competição e não serve ao respeito às diferenças e à diminuição da desigualdade social. O conflito político dá lugar a percepção de conexões que parecem coincidências, mas são o fluxo de vida manifesto no mundo visível, sinalizando fluir pela solidariedade do contexto que é diverso.

Para deixar-se transformar pelos saberes é preciso deixar-se afetar sem separar, com o corpo com tudo que ele significa, com todos os sentidos e como uma resultante imensurável e

orgânica e imprevisível porque somente consegue ser lida num olhar multifacetado não linear: somática é onde a psicossomática não é só sintoma e apenas uma pista automática do caminho para encontrar o tesouro perdido. É uma informação fértil, digna de brotar sementes vindouras para o autoconhecimento, porque não convida a uma só interpretação simbólica do momento daquele corpo multifacetado. Não dá margem a um só diagnóstico incontestável de eficiência, no qual o objetivo é fragmentar a relação mais uma vez. Pelo contrário, neste caso se a percepção de algo pontual pode oferecer apenas uma pista do que acontece na integridade, seria interessante tratar esse indício como um vestígio de algo valioso a ser profundamente averiguado e que é gérmen de ramificações criativas, ao contrário do que o trauma limita em nossas percepções.

E como praticar isso na universidade?

A Universidade é um espaço de contradições, como todos os espaços humanos. Ao mesmo tempo que sabemos que ela está dentro de um sistema que vai sempre buscar a autoconservação e a manutenção do *status quo*, ela oferece brechas através das quais podemos criar novas formas de pensar o mundo, contrárias a manutenção dos privilégios.

Especialmente nos cursos de graduação e mestrado de teatro /artes cênicas da Universidade Federal do Acre, nos quais atuamos e desenvolvemos parte desse estudo, a lógica da divisão em disciplinas desconectadas é a mesma das outras universidades e cursos por todo o mundo. Ainda que tenhamos algumas propostas de integração presente nos documentos que norteiam as práticas pedagógicas, estamos ainda muito longe de uma prática integrada. Ainda que os discursos se alinhem teoricamente a novas epistemologias, há uma decalagem em relação às práticas propostas. A partir dessa autocrítica, é preciso também constatar que os cursos de teatro/artes cênicas são também criadores de brechas para novas epistemologias e práticas.

Um dos espaços mais férteis para a criação de brechas são os espaços dedicados ao estudo do corpo e da voz (ou corpo: voz e movimento, como preferimos chamar). Com todos os problemas que possamos ter devido à fragmentação espacial, temporal e conceitual dessas disciplinas, temos vivenciado junto dos alunos verdadeiras experiências de transformação. Uma das práticas mais marcantes que temos desenvolvido nesse espaço da universidade são

as práticas que ocorrem em espaços naturais, especialmente no espaço do Parque Zoobotânico da Universidade Federal do Acre.

A sala de aula é a floresta

Quando cheguei no Acre, para dar aulas, inevitavelmente tive que me colocar em xeque com as minhas expectativas fictícias sobre a cultura e a realidade local: jogar fora tudo que idealizava sobre o caráter, supostamente selvagem e idílico da Amazônia. A história sobre como os seringueiros chegaram para o ciclo da borracha - com o sonho de um trabalho melhor e se depararam com trabalho escravo, me fez olhar para tudo o que eu vivia com mais concretude política pontual que tem consequências que reverberam de forma contínua no comportamento das pessoas e que pode ser identificável no corpo, mas também muito naturalizado. O encontro entre pessoas indígenas, negras e brancas está estampado em cada rosto que cruzamos nas ruas de Rio Branco e nos corredores da faculdade como uma marca de identificação.

Como professora, ministrei disciplinas referentes à vaga que ocupei de *Corpo e Processos Criação* e nesse momento, seguindo a intuição me pareceu essencial relativizar os saberes instituídos. Apresentei-lhes o coco e o jongo[16] - como primórdios do que vem depois na cultura brasileira: o samba como a maioria das pessoas o conhece pelas mídias de cultura massificada. Por que voltar ao ponto de origem da história dos saberes apagados? Em busca de uma verdade que combate o narrar vigente?

Estava em busca de uma verdade pedagógica minimamente coerente que combatesse o narrar vigente, por conta da própria história Acre. Principalmente porque estava evidente para mim, ali cotidianamente que as pessoas negras, um dia vindas da África escravizadas, haviam encontrado com os povos originários - e ambos haviam sobrevivido pela troca que se deu no contato desses saberes - no qual as pessoas indígenas colaboraram com formas de lidar

[16] A primeira vez que tomei conhecimento de que coco e jongo foram precursores das rodas de samba, foi numa conversa de formação sobre samba, na Biblioteca de Itu, em 2010, junto ao coletivo Donde miras, caminhada cultural, que fazia viagens que saiam do Bar do Binho, no bairro do Campo Limpo em São Paulo, peregrinava por várias cidades, apresentando saraus em praças, bibliotecas e escolas. Todos os integrantes eram moradores desse bairro e costumavam semanalmente apresentar seus poemas no bar que era o ponto de encontro das viagens. Ali também se deu uma conversa histórica entre todos nós e os netos de Solano Trindade, Zinho e Manoel, integrantes também do projeto que iam comentado e tecendo conexões dos saberes de sua mãe, Raquel Trindade. Mais informações em https://expediciondondemiras.blogspot.com/search?q=Itu .

com a floresta como um aliado, com a oralidade e a música como expressão haviam composto uma mescla racial que fortalecia os dois referenciais contra o apagamento cultural imposto durante anos.

O passo do toré, dança de cura, que tem a mesma matriz corporal em movimento que o coco e o jongo, que aprendi com os Kariri-xocó estava no pé de cada sambista periférico deste país - era uma sensação constante e verdadeira para mim naquele momento e que confirmava uma intuição de uma informação apagada da história do nosso país que, algumas vezes, compartilhei, em rodas de saberes informais. A dança do coco é prática solidária e criativa a ser-lhes devolvida e algo que lhes pertencia além-mar porque os seringueiros vieram do Nordeste, tal como essa dança. Precisávamos todos voltar a ser como um rio caudaloso que volta à fonte, mas que nunca tem fim quando se retroalimenta no fluxo da vida.

Se, inevitavelmente, naquele momento, o meu caminho era o caminho deles e meu corpo se unia com o deles na tessitura do saber, dar aulas na floresta era cuidar de cada passo partilhado, era inspirar-se em como Maria Madalena lavou os pés de Jesus - não como submissão, mas como serviço de alma para alma e prática de múltiplos afetos, que se desdobrou na compreensão de que discípulos não são subordinados, mas parceiros de jornada que também tem seu próprio caminho dentro de um objetivo de fé. No Acre, em Rio Branco, através do contato com as religiões ayahuasqueiras, é possível tanto confirmar o que a colonização apagou, quando percebemos o quanto o poder da política se sobrepõe a pobreza local como mergulhar em múltiplas referências de todas as culturas que colaboraram com as idiossincrasias da cultura brasileira. Maria Madalena, provavelmente irá se apresentar através de uma imagem, ciência ou sensação que possa ser reconhecida pelos parâmetros de quem presencia sua energia curativa.

Já tinha ido ao Parque Zoobotânico da UFAC para uma prática de observar todos os seres e abraçarmos as árvores, mas fez-se imprescindível após ensinar-lhes a parte técnica do passo de dança e algumas canções, levá-los para aprender coco *in natura*, em contato direto com a terra, como realmente se faz: batendo o pé no solo para ver que barulho tem e que sensação causa no corpo dançar com um pé que cria ritmo como barro. O que existe num espaço criativo entre os elementos da natureza?

Figura 1 - Ida ao Parque Zoobotânico para dançar coco
Fonte: Tânia Villarroel

Comunicar-se com o barro e tornar o pulso do nosso corpo consonante com a vibração da terra é como entrar em contato não apenas com a voz como instrumento, mas como a personalização e extensão da própria intuição, como ressonância da alma e conexão com a ancestralidade. Vida que entra pela planta do pé: a planta se comunica com seus semelhantes pelas raízes - é assim que ela pede o que precisa para as outras árvores e avisa da presença de outros predadores que estão por perto; e essa comunicação é subterrânea.

Quando se ensina um conteúdo, pode-se ir muito mais além do que o mundo visível - e aqui também chamou invisível a história sobre nós que não nos contaram; que ao sabermos uma parte, temos que tentar adivinhar a outra para recuperar saberes que intuíamos todo o tempo, enquanto o saber vigente de versão única sobre um conteúdo, tentava nos convencer que estávamos errados.

> O equilíbrio do nosso corpo, o equilíbrio do nosso psiquismo, o equilíbrio de nossa vida espiritual depende de uma certa maneira, deste enraizamento. De nossas raízes. Se as raízes são sadias, toda a árvore é sadia. Algumas vezes, somos jardineiros, muito atentos à flor e ao fruto, mas esquecemos as raízes, esquecemos os pés. E, portanto, é por lá talvez que deveremos começar os nossos cuidados (Leloup, 2001, p. 46).

Vivenciava ali, com os discentes, o quanto rememorar que dançar coco é o celebrar do erguer a própria casa com o auxílio da comunidade - essa onde todos precisam estar juntos construindo para saber seu próprio lugar no mundo. Onde celebrar a existência do outro que é diferente de nós, nos conecta com a nossa função única no grupo. E libertava o grupo, ainda que apenas simbolicamente, no ato criativo de reforçar potenciais que, historicamente, não tinham sido reconhecidos - nem neles e nem em mim, como pessoas que são filhos da mesma Mãe Terra e frutos da mesma cultura. Cada vez menos fazia sentido para mim a tão conhecida pergunta o Acre existe? Quanto mais eu escavava fora com a mesma curiosidade salutar de uma criança, o repertório lúdico e corporal dos discentes, mais eu encontrava escombros de brinquedos dos quais eu tinha tantas saudades e que eu nem sabia que eu tinha, dentro - mas, pela primeira vez não estava separado, existia como um fluxo contínuo de um rio dentro de mim.

Digo isso, pois o que ali se materializava para mim, era vital tal como a informação de que o indígena não tinha sido escravizado não porque era preguiçoso, como ouvi na escola em toda minha infância, mas porque tinha outra forma de sobreviver, por fazer o uso correto dos apoios, quando cada passo era direcionado no mesmo sentido do caminho, ele, além de ter familiaridade com os saberes da floresta, ganhava velocidade em cada passo, comparado ao desempenho do colonizador[17].

> Enquanto brancos, por disposição natural ou educação, costumam caminhar voltando para fora a extremidade de cada pé, o índio caminha de ordinário com os pés para frente. Na sua marcha [...] a planta e os dedos do pé aplicam-se inteiramente sobre o solo, porque todo o peso do indivíduo recai sobre o conjunto de maneira uniforme, ao passo que entre os brancos o polegar suporta uma parcela de peso desproporcionalmente maior. Com seu sistema peculiar, os índios não só economizam trabalho, pois a ponta do pé encontra naturalmente, menos superfície de resistência nos galhos e macegas, mas também devido à distribuição mais proporcional do peso do corpo, nenhuma junta desenvolve mais trabalho do que as outras, nenhuma parte sofre mais cansaço que as demais e assim - *viburus unitis* - tornam-se possíveis percursos mais intensos (Holanda, 1994, p. 34).

E tal como nativos, primitivos ou selvagens (termos que refletem a incapacidade de nos conectarmos com algo mais orgânico e menos sintético) que se organizam sem desperdício e sem interferir na natureza além do necessário para a sobrevivência, precisamos restaurar o imaginário do que se coloca em movimento quando escolhemos caminhar descalços: é o uso de outras musculaturas aliadas a toda uma outra filosofia de vida, coerente

[17] Informação partilhada como hipótese, que me faz muito sentido, em aulas da Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, ministradas pelo Prof. Robson Lourenço, na disciplina Anatomias dançantes, em 2022.

com não submeter nada e nem ninguém, em cada passo. E, ao mesmo tempo que tão visceral, pede para que tratemos o solo fértil como fonte de recursos de vida, com carinho, como se o pudéssemos considerar um outro ser humano e continuidade do nosso próprio corpo.

Ao mesmo tempo, me vem o contraponto de contribuição da cadência da pisada do coco, como canto de trabalho da pessoa negra que busca a liberdade de um quilombo organizado que foi conquistado também a custo de cada comida deixada pelo caminho de fuga como oferenda para sobrevivência de quem não queria ser capturado mais uma vez e tentava dar nome aos sofrimentos, já que como também fizeram aos indígenas, já não podiam ter seus nomes próprios preservados.

O coco que se desdobrou no jongo, nasceu do jogo de palavras, de renomear o cotidiano na tentativa de recuperar alguma alegria através dos pés e da relação com a natureza como agradecimento a tudo que ela nos provê. E deste ponto de vista, por mais simples que pareça, dar aula na sala, não era como ter aulas na floresta - o que estava disponível como memória e ancestralidade para todos nós e entrando por cada poro, como algo não necessariamente agradável todo tempo, inclusive por costume de desconexão, era diferenciado e, talvez irremediavelmente complementar nos nossos apagamentos.

Aula de ser floresta

Ao longo do curso, especialmente da disciplina de consciência corporal-vocal, temos desenvolvido práticas que buscam modos de coexistência com a floresta amazônica. Essas práticas podem ocorrer dentro dos laboratórios que dispomos na Universidade (salas de práticas corporais, com chão de madeira) ou na área reflorestada do parque zoobotânico, a maior área de verde dentro da cidade de Rio Branco, Acre, que se encontra dentro da Ufac, há poucos metros dos laboratórios teatrais.

A prática adotada pelo autor, partiu a um mesmo tempo das vivências nas terras acreanas e de nossa percepção sobre o distanciamento da maior parte dos alunos em relação à floresta. Muito disso vem de um movimento que visa negar a floresta e que considera que o desenvolvimento está diretamente ligado a destruição do meio natural e a construção de uma cidade artificial, na qual a terra e as árvores são substituídas pelo asfalto, prédios e concreto. Não vamos nos aprofundar nesse tema, mas é notório que esse tipo de relação advém de uma construção histórica, na qual para os seringueiros a floresta representava uma ameaça,

pensamento reforçado pela noção desenvolvimentista da Ditadura Militar brasileira que a partir dos anos de 1960 estimula a ocupação do território amazônico e a transformação da floresta em pastos.

Para muitos alunos, a proposta de estar na floresta foi o primeiro contato com o ambiente. Especialmente após a pandemia[18], estar nesse ambiente natural foi um choque para alguns que passaram muito tempo fechados em suas casas, muitas vezes pequenas e quentes. Foi como relembrar algo que havia sido esquecido.

De maneira geral, a prática começa com um momento de sensibilização que pode ocorrer em um ambiente fechado como a sala do laboratório ou em um outro ambiente aberto e mais natural.

Figura 2 - Sensibilização antes da prática em espaços naturais
Fonte: Leonel Carneiro

[18] A pandemia de COVID-19, iniciada em 2019, foi causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, que se espalhou rapidamente pelo mundo, resultando em milhões de infecções e mortes. Ela gerou uma crise de saúde global, com sistemas de saúde sobrecarregados e impactos econômicos profundos. Para conter a disseminação, medidas como distanciamento social, quarentenas e uso de máscaras foram adotadas em muitos países. Vacinas foram desenvolvidas em tempo recorde, ajudando a reduzir os efeitos da doença. A pandemia também acelerou a digitalização e trouxe mudanças significativas na vida social e no trabalho.

A sensibilização é um momento para a construção de um estado de atenção e de uma escuta ativa que será essencial para o seguimento da aula. Nesse momento, podemos chamar a atenção para a respiração ou mesmo para a audição, criando um espaço em que os participantes são convidados a abrir sua percepção para além do olhar cotidiano.

Após esse momento, de maneira geral, os participantes são convidados a fazer uma caminhada silenciosa, procurando expandir suas percepções e sensações. A ideia é sair da lógica do fazer e passar para uma lógica do sentir, do estar presente e procurar se conectar e tornar-se parte desse ambiente.

Figura 3 - Momento de caminhada durante a trilha
Fonte: Leonel Carneiro

Após a chegada nesse ambiente e um primeiro momento de escuta ativa, os participantes são convidados a iniciar uma experimentação buscando se integrar com o ambiente. Sem instruções que levem ao fazer, as possibilidades são inúmeras. Há desde os que simplesmente contemplam a paisagem até os que buscam dialogar através de movimentos e produções vocais com o entorno.

Estimula-se cada um dos participantes da prática a entrar em contato com sigo mesmo e com a floresta, buscando explorar os impulsos advindos desses encontros. Surgem então cantos e vocalizações. Algumas improvisações mimetizam e dialogam com os sons de animais presentes no ambiente e frequentemente são respondidos por esses mesmos animais. Outros

fazem composições improvisadas que expressam um fluxo interativo advindo da experiência de conexão. Há ainda os que trazem canções dos mais diversos repertórios, que passam a povoar o espaço da floresta. Também tem os que preferem explorar o silêncio e as sonoridades do caminhar pela floresta.

Figura 4 - Participante contempla o lago
Fonte: Leonel Carneiro

De fato, essa busca por estar presente e em contato com a natureza é um dos estágios iniciais para relembrar essa integração que os povos indígenas têm com a natureza desde o começo dos tempos. Assim como propomos teoricamente a passagem de uma busca de integração com a natureza, na prática também é necessário que os participantes busquem essa passagem, pois a maior parte deles tem uma visão distanciada da floresta. Contemplar a floresta é um dos passos para compreender a integração da natureza.

> Na contemplação, descortinam-se as camadas superficiais do mundo dual e das formas, por compreender que tudo está interligado e faz parte de um todo maior. É uma experiência de mergulho simultâneo nas múltiplas dimensões da realidade existencial, transcendendo as barreiras do invisível, do impenetrável, do inacessível, pois, ao contemplar, o intangível torna-se palpável e o imaterial ganha as vestes da existência que se enche de sentido e significações diversas (Teixeira, 2023, p.34).

De maneira geral, as práticas na floresta são um importante recurso de acesso a outros estados criativos e refletem diretamente na criação que é desenvolvida posteriormente. Devido as características do bioma amazônico, não é possível fazer aulas sempre na floresta, mesmo assim, percebemos que alguns dias de prática já despertam sensações e estados diversos daqueles que obtemos nos laboratórios práticos em espaço fechado.

Figura 5 - participantes exploram a conexão com a floresta
Fonte: Leonel Carneiro

A água, a terra, o vento, as plantas, os animais, o pulsar da floresta se imprimem na experiência do praticante de maneira a dar início a uma abertura para a compreensão de que nós somos a floresta, nós somos a natureza.

Figura 6 - Foto tirada durante uma das práticas
Fonte: Leonel Carneiro

Ser água, ser ar, ser árvores e suas sombras, folhas tocadas pelo sol. O devir poético da sensação e sentimento de integração pode se expressar através de sons, movimentos e palavras. Tentativas de dançar o indizível, de cantar o inimaginável que florescem após vivências do Si, ou seja, da energia que habita tudo que compõe a floresta.

Para além das disciplinas, essas práticas têm se expandido para os movimentos de pesquisa e de extensão. Um exemplo disso são os ateliês realizados com o grupo de teatro Grute, projeto de extensão que desenvolvemos desde 2018 na Ufac.

Figura 7 - Vivência do grupo de teatro Grute no parque Zoobotânico da Ufac
Fonte: Leonel Carneiro

Essas vivências também foram realizadas em outros momentos como no **3º Seminário de Arte e Educação** e no **X Seminário Voz e Cena**. Esse movimento contínuo, buscando difundir as práticas somáticas amazônicas, integrando conhecimentos do campo das práticas somáticas e as vivências das sabedorias da floresta tem se mostrado um caminho rico, tanto de descondicionamento como de voltar a ser conectado com a natureza.

Ainda que estejamos no início desse caminho, ele tem se mostrado promissor para o trabalho com o teatro. Partindo dessas experimentações, já propusemos a vivência em diversos contextos e produzimos algumas peças, como por exemplo o espetáculo **Em busca do tesouro** (2023), no qual os participantes, a maior parte deles sem experiência no teatro, foram preparados seguindo esses parâmetros ligados ao estar integrado de maneira horizontalizada com a floresta, tanto no que diz respeito à preparação para a cena quanto a criação cênica.

Considerações finais

> Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas delas vêm de nossos antepassados. Porém. Não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos que desenhá-las como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte (Kopenawa; Albert, 2015, p.75).

A cultura dita civilizada, aprisiona as imagens com a mesma facilidade que os corpos. Dessa maneira, somos compartimentados em caixas[19], como se fosse possível uma vida onde cabeça, ombro, joelho e pé têm existências separadas. Por isso, precisamos criar uma série de estratégias para buscar uma reconexão com nós mesmos e com aquilo que chamamos de natureza.

Temos a imagem como sinônimo de palavra no mundo globalizado, como saberes coincidentes, que definem a experiência de forma limitante, certeira, definitiva e não de expansão da consciência através de aumentar os significados do mundo a partir da natureza expressiva de cada uma delas. Como se fosse possível capturar e controlar as emoções e os significados dos afetos que surgem do e no corpo. A imagem é inacabada e tem o mesmo comportamento da memória, ressurge do lugar que pode ser exercido como saber e não na sua literalidade. Capturar imagens, reproduzir e falar delas como exploração de território, é não confiar nelas de fato; é não lhes dar o lugar intuitivo ao qual elas pertencem. Podemos refletir sobre compartilhar lugares que fomos viajar, mas isso nunca irá traduzir ou substituir a experiência.

É a memória com seu caráter difuso que auxilia o conhecimento como algo diverso e não, ao contrário: é sua natureza simbólica e multifacetada que alimenta os saberes. E as palavras são consensuais em parte para que a comunicação possa existir, mas igualmente tem uma multiplicidade que se expressa através da interpretação de cada contexto: ela também é amplificadora e quando se une ao som, expressando se pela voz, reverbera em sensibilidades que até então desconhecíamos, no momento anterior de ouvir a letra de uma música. Talvez tenha chegado o momento de os conhecimentos servirem aos saberes, para desencaixar as criações e garantir as diversidades expressivas.

Nesse movimento de reconexão criaram-se conhecimentos que buscam substituir o espaço ocupado, em outras épocas, pela sabedoria. Dessa maneira, por muito tempo

[19] Fazemos essa referência ao conceito de Geni Nuñez, sobre o povo das caixas, expressão é inspirada na fala de um pajé e utilizada na conferência disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d74CSHA_pWQ .

acreditamos que o conhecimento tinha surgido da experiência do mundo proposta pelos gregos e nos esquecemos que a origem de todo conhecimento tem uma raiz numa sabedoria ancestral, cultivada pela humanidade desde seu surgimento. Ao reconhecer isso, compreendemos que é necessária uma inversão desta lógica, ou seja, é chegado o momento de os conhecimentos servirem aos saberes.

Essa proposição, nos leva a um contato direto com a nossa ancestralidade e, por isso mesmo, questiona todo o imaginário colonizado sobre os povos originários, constituídos sob uma visão eurocentrada que tinha como objetivo a criação de argumentos que justificassem a exploração e o massacre dessa população.

Com este artigo lançamos nossas palavras no ar e nas redes digitais, através de centenas de sequências binárias; propondo que o princípio orgânico da integração e da presença, que observamos em nosso convívio com os povos indígenas e com a floresta, possa se fazer presente no trabalho com o corpo e voz através de uma prática somática que tenha seus fundamentos enraizados no solo amazônico.

Não se comunicar de forma sensível é como ter um bloqueio no próprio corpo. Tanto a palavra como a imagem são só uma pista do que poderíamos amplificar como experiência de vida pulsante, que amplia significados o tempo todo quando estamos conectados com o fluxo da vida. Que diferenças gritantes temos quanto à reconexão do corpo com os saberes quando a sala de aula é a mata ou vice-versa? Como podemos, ao invés de tornar essa oposição tão dicotômica, aproveitar a contradição presente nessa incompatibilidade entre conhecimento versus vida; sala de aula opondo-se à floresta? O que de urgente ainda está por aprendermos sobre a diversidade em todos os campos do saber, não apenas no teatro ou na dança? O que acontece com os saberes de todos nós quando o centro de acesso vira o corpo e as imagens e palavras conectadas a uma multiplicidade de significados vitais começam a se libertar das caixas com uma voz aveludada de integração orgânica que nos afeta realmente?

Talvez pareçam indagações já desgastadas pela discussão ambiental que hoje se repete sem providências. Hoje, mais do que nunca a Amazônia está em risco. As queimadas ocorreram em proporções catastróficas e vivenciamos a transformação irrefutável da fumaça tóxica em chuva preta. O que, além disso, vai precisar acontecer para legitimar os saberes ancestrais?

Propomos assim, uma via, uma possibilidade, que não elimina as outras, mas nos lembra o quanto os saberes da floresta podem estar presentes em nossas vidas e nos permitem

a retomada de uma visão sistêmica e integrada do presente. Procuramos com nossa prática e na teoria que dela emana, um diálogo ético entre nossas origens diversas. Clamamos a necessidade de se questionar o apagamento dos saberes ancestrais em nossos corpos, especialmente dos povos originários desta terra, chamada hoje Brasil. Basta começar a escavar a fina camada da pele para encontrar os saberes reprimidos de uma ancestralidade presente. É nessa busca que a existência de práticas somáticas amazônicas surge e propõem uma nova visão para o campo dos estudos somáticos mundiais, numa inversão da lógica colonial.

Referências

CARNEIRO, Leonel Martins. **A atenção e a cena**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-16122011-000016. Acesso em: 9 set. 2024.

COSTA, P. R.; STRAZZACAPPA, M. A quem possa Interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, 2022. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47152. Acesso em: 9 set. 2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. **Experiência e Natureza**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

EDDY, M. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da Educação Somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 31, p.25-61, 2018. DOI: 10.9771/r.v1i31.28997. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997 . Acesso em: 8 nov. 2024.

GUARANI, Jerá. Tornar-se selvagem. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 14, p. 12-19, jul. 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUNI KUÎ, Dasu Inu Bake (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá). ***Nukũ Beyá Xarabu***: A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuĩ da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda. Dissertação (mestrado). Rio Branco, PPGAC-Universidade Federal do Acre, 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2019.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos:** uma antropologia essencial. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARTINS, Greice, FELIPE, Henrique Junior, LEAL, Natacha Simei, SILVA, Suz Evany Lima da. Das confluências, cosmologias e contra-colonizações: uma conversa com Nego Bispo. **EntreRios**, revista do PPGANT- UFPI - Teresina, Vol. 2 n.1, p.73-84, 2019.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas:** princípios e aplicações. Campinas: Papirus Editora, 2012.

TEIXEIRA, Amanda Graciele Moreira. **A atenção e as práticas do cuidado de si nas Artes Cênicas.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2023. Disponível em: ‹https://ppgacufac.com.br/dissertacoes/›. Acesso em: 09-10-2023.

TUPINAMBÁ, Casé Angatu Xukuru. Nós não somos donos da terra, nós somos a terra. Entrevista especial com Casé Angatu Xukuru Tupinambá, concedida a Ricardo Machado. **Revista Instituto Humanitas Unisinos**, 2018. Disponível em: ‹ https://www.ihu.unisinos.br/582140-nos-nao-somos-donos-da-terra-nos-%20somos-a-terra-entrevista-especial-com-case-angatu-xukuru-tupinamba›. Acesso em: 11/11/2024.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56117

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

---

[i] Leonel Martins Carneiro - É professor convidado do THALIM - França (CNRS, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, ENS) com bolsa PDE CNPq. Professor da Universidade Federal do Acre, onde atua principalmente no curso de Teatro (Licenciatura e Bacharelado) e no Mestrado em Artes Cênicas. Foi coordenador do PPGAC-UFAC (2019-2023) e do curso de graduação em Artes Cênicas (2017-2019). Atuou como 1 Secretário da ABRACE (Diretoria 2022-2023). Tem experiência como ator, encenador, produtor, cenógrafo e iluminador. É doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo com estágio de pesquisa sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (THALIM- CNRS, ENS, Paris 3) com bolsa FAPESP. Possui mestrado em Artes Cênicas pela ECA/USP e graduação na mesma área pela Universidade Estadual de Campinas (Com bolsa CAPES, FAPESP e CNPq). Trabalhou com diversos grupos de teatro (Núcleo Fuga- LUME Teatro, Humatriz Teatro, Barracão Teatro, Matula Teatro, Boa Companhia, Via Rose, Núcleo Sofia, Grute entre outros). Atuou como editor de diversas revistas (Sala Preta e Aspas). Compõe o conselho editorial das Revistas Aspas (PPGAC-USP) e Rascunhos (GEAC-UFU) e Repertório (PPGAC-UFBA). É coordenador do Grupo de Pesquisa TEIA, do Seminário de Arte e Educação e do Programa de incentivo à produção e a formação de espectadores para o teatro acreano (Extensão). É integrante da Rede Voz e Cena. Publicou 3 livros "A experiência do espectador contemporâneo", "Experiências de formação em Artes na Amazônia" e Experiências teatrais no Acre". Sua pesquisa atual foca-se nas interlocuções entre corpo, voz e recepção das teatralidades amazônicas. É bolsista produtividade do CNPq PQ2. E-mail do Autor .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1454691257530958
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1967-1897

[ii] Tânia Villarroel de Andrade - pesquisadora graduada em Artes Cênicas, Licenciatura, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestra pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (FE-UNICAMP), na linha de pesquisa "Educação, Linguagem e Arte". Doutoranda também pela ECA-USP, em Pedagogia do Teatro, na linha "formação do artista teatral", orientanda da professora Alice Kyiomi Yagyu. Integrante dos projetos de pesquisa e extensão: Sonhos e vida (OLHO - UNICAMP), do GRUTE (Grupo de Teatro da UFAC) e do GESTO da floresta. Professora substituta da Universidade Federal do Acre (UFAC) na atualidade e de 2019-2021. tanvillarroel@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0983688811968487
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3314-6842

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

Corpos Estelares e Falsos Brilhantes: procedimentos somático-vocais na composição em dança

Diego Pizarro [i]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil [ii]

Resumo - *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*: procedimentos somático-vocais na composição em dança
Fundamentando-se no campo da Somática e seu amplo espectro de possibilidades para a prática vocal em cena, este texto detalha alguns procedimentos somático-vocais do processo compositivo da obra coreográfica *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (2023), inspirada no universo musical da cantora Elis Regina. Partindo da metodologia emergente da Prática Artística Como Pesquisa, a documentação de percurso gerada durante o processo alimenta a reflexão crítica em questão. Dentre os procedimentos desenvolvidos, destacam-se o aprofundamento no sistema somático *Body-Mind Centering*SM (BMCSM), especificamente sua práxis com os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) e o Sistema Endócrino, além da Escuta Musical Somática (EMS), desenvolvida pelo autor. Esta pesquisa evidencia a emergência de modos de trabalho com a voz somática em processos de composição em dança.
Palavras-chave: Somática. Dança Vocal. Voz Somática. *Body-Mind Centering*SM. Prática Artística como Pesquisa. Anatomia Corpoética.

Abstract - *Stellar Bodies and Fake Brights*: somatic-vocal procedures in dance composition
Based on the field of Somatics and its wide spectrum of possibilities for vocal practices on stage, this text details some of the vocal-somatic procedures from the compositional process of the choreographic piece *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (*Stellar Bodies and Fake Brights*) (2023), inspired by the musical universe of Brazilian singer Elis Regina. Based on the emerging methodology of Artistic Practice as Research, the documentation generated during the process feeds the critical reflection posited. Among the procedures developed, it is highlighted the deepening of the somatic system Body-Mind CenteringSM (BMCSM), specifically its praxis with the Basic Neurocellular Patterns (BNP) and the Endocrine System, in addition to the Somatic Musical Listening (SML) This research highlights emergent ways of working with somatic voices in dance composition processes.
Keywords: Somatics. Vocal Dance. Somatic Voice. Body-Mind CenteringSM. Artistic Practice as Research. Corpoetics Anatomy.

Resumen - ***Cuerpos estelares y falsos cuerpos brillantes*: procedimientos somático-vocales en la composición de danza**
Basado en el campo de la Somática y su amplio espectro de posibilidades para la práctica vocal en escena, este texto detalla algunos procedimientos somático-vocales del proceso compositivo de la obra coreográfica *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (*Cuerpos estelares y falsos cuerpos brillantes*) (2023), inspirado en el universo musical de la cantante brasileña Elis Regina. A partir de la metodología emergente de la Práctica Artística como Investigación, la documentación generada durante el proceso alimenta la reflexión crítica en cuestión. Entre los procedimientos desarrollados destacamos la profundización del sistema somático *Body-Mind Centering*SM (BMCSM), específicamente su praxis con los Patrones Neurocelulares Básicos (BNP) y el Sistema Endocrino, además de la Escucha Musical Somática (EMS). Esta investigación destaca la emergencia de formas de trabajar con la voz somática en los procesos de composición de danza.
Palabras clave: Somática. Danza Vocal. *Body-Mind Centering*SM. Práctica Artística como Investigación. Anatomía Corpoética.

Um beco de garrafas, sons e movimentos

Na porta, lentas luzes de néon
Na mesa, flores murchas de crepon
E a luz grená filtrada entre conversas
Inventa um novo amor, loucas promessas

De tomara-que-caia
Surge a crooner do norte
nem aplausos, nem vaias
Um silêncio de morte

Ah, quem sabe de si nesses bares escuros
Quem sabe dos outros, das grades, dos muros
No drama sufocado em cada rosto
A lama de não ser o que se quis
A chama quase morta de um sol posto
A dama de um passado mais feliz

Um cuba-libre treme na mão fria
Ao triste strip-tease da agonia
De cada um que deixa o cabaré
Lá fora a luz do dia fere os olhos
(Cabaré, 1973)[1]

Figura 01 - Cleani Calazans e Guilherme Victor na primeira cena de *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*. Procedimento corpoético: cheirar e sorver a própria pele. Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

[1] A música *Cabaré* foi lançada no Long Play *Elis*, de 1973. No mesmo ano, a cantora tinha sido vaiada enquanto subia ao palco para cantar essa música no Festival Phono 73, realizado no Centro de Convenções Anhembi Morumbi, São Paulo-SP, de 10 a 13 de maio de 1973. As vaias se deram devido ao infortúnio de ter sido obrigada a cantar nas olímpiadas do exército em pleno período de ditatura. Registro em vídeo disponível em: https://youtu.be/fUjQU80LSEs?si=ZQ53n3dyRDWgxnpn. Acesso em: 20 dez. 2024.

O público entra. As pessoas dançarinas estão espalhadas pela plateia sonorizando com as garrafas de vidro do cenário, que se transformam num instrumento de som agudo e estridente. O elenco movimenta-se pelo espaço até se posicionar na área do palco. Vocalizações distintas se misturam com o som de assovio das garrafas. Progressivamente ouvem-se somente vozes - tímidas ainda, mas querendo se fazer presentes para as demandas interpretativas que estão por vir. Ao fundo, uma cortina vermelha de minúsculos paetês, bancos de madeira espalhados e mais garrafas. Seis pessoas sentadas em diferentes pontos do fundo do palco observam uma figura se posicionar num foco duplo de luz. Os paetês dourados foscos e sombreados de suas roupas se iluminam no reflexo da luz, e ao mesmo tempo ofuscam a alma daquela figura. Ela inicia seu primeiro movimento, sorvendo a própria pele com o nariz, por toda a superfície do corpo. Ao fundo, aplausos abafados começam a encher o espaço de volume caloroso; o som vem de caixas amplificadoras. Ouvem-se breves gritos e os aplausos aumentam; a intensidade do som cresce até se tornar ensurdecedora, aparentemente mais pela repetição do mesmo som por longos 15 minutos que irão se seguir do que pela intensidade do som nos ouvidos.

A cena inicial da obra coreográfica *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (2023)[2] pretende convidar o público a adentrar imediatamente na complexidade emocional, técnica, interpretativa e compositiva que envolve aprofundar-se no universo musical da cantora brasileira Elis Regina (1945-1982). A música que compõe a cena não é convencional, mas é uma composição a partir da edição do áudio com aplausos e gritos gravados no *Montreux Jazz Festival*, Suíça, em 1979 - registro de uma ovação de 11 minutos seguidos recebida pela cantora em uma das sessões de seu show.

Uma a uma, três pessoas dançarinas entram progressivamente nos focos de luz do palco e executam o princípio somático que guia a dramaturgia do movimento - cheirar e sorver a própria pele por toda a sua superfície. A hiper oxigenação modifica o estado de presença e a busca é encontrar uma saída compositiva do vácuo emocional que começa a se criar na sensação de quem se move. Identificamos que a hiperoxigenação provoca nesta cena

[2] Até o momento (dezembro de 2024), existem dois registros em vídeo da obra coreográfica *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (2023). Um foi registrado no Teatro Garagem, Brasília-DF, disponibilizado com edição em: https://youtu.be/h1baZRHNLS4?si=S4V_x0CtbVdFuUJ9. O outro foi registrado no Teatro da Caixa Econômica Federal, Brasília-DF, disponibilizado sem edição em: https://youtu.be/PnPrdjUXKU4?si=nhB0hfTqE70P4t0w. Ambos com acesso em: 20 dez. 2024. Salienta-se que a obra está em constante processo de aprofundamento e modulação de seus sentidos complexos, reafirmando que um registro em vídeo é uma captura de um momento específico de seu processo.

uma sensação coletiva, num misto de desespero e agonia. É como se entrássemos num abismo escuro e precisássemos tomar a decisão de ir mais fundo ou ficar na superfície. Denominamos esse estado de vácuo emocional. A partir da escolha dada, uma das três pessoas é responsável por aprofundar-se na escuridão do abismo, enquanto as outras ficam na superfície até sair de cena. A pessoa que ficou em cena é responsável por finalizá-la sozinha. É um exercício de improvisação com um enquadramento estético delineado previamente, isto é, está definida uma proposta de atmosfera para o final da cena, bem como uma localização espacial, além de que a ideia é evitar que o estado emocional tome conta integralmente da pessoa, com a possibilidade de guiar a forma do movimento trabalhado previamente. A pessoa finaliza a cena largada no nível do chão.

Diante desse corpo agora prostrado no chão, outra dançarina se aproxima e canta a música *Cabaré* (1973) - cuja letra de Aldir Blanc e João Bosco abre a introdução deste artigo. A música trata da decadência do ambiente do cabaré como metáfora da própria vida. Ela evidencia a difícil realidade das pessoas que não conseguem alcançar a realização dos seus sonhos em vida. No fim, ao raiar do dia, a luz do sol fere os olhos pela dura realidade que se coloca fora desse ambiente sombrio, decadente e permissivo.

Esta não é uma obra coreográfica sobre a biografia[3] de Elis, por mais que parte do público queira traçar paralelos com a vida da cantora, conforme ouvimos em depoimentos durante a temporada de 2023[4]. De fato, tem como proposta colocar em cena o arrebatamento que as músicas de seu repertório provocam somaticamente nas pessoas artistas envolvidas no projeto.

[3] Apesar de não ser uma obra coreográfica biográfica, o aprofundamento na trajetória pessoal e profissional de Elis Regina tem sido mote de minhas pesquisas que envolvem o universo musical da cantora. Nesse sentido, são utilizadas as biografias oficiais da cantora publicadas por Echeverria (2007), Faria (2015) e Maria (2015), além da biografia de seu filho João Marcelo Bôscoli (2019), focado nos anos em que viveu com a mãe, e a biografia do ex-marido e parceiro musical arranjador de diversas de sua músicas, César Camargo Mariano (2011), cujo texto é uma aula de composição, demonstrando a genialidade musical da dupla em parceria.

[4] A temporada de apresentações da obra coreográfica foi realizada em quatro diferentes casas de espetáculos do Distrito Federal, em quatro finais de semana, de sexta a domingo. Em ordem cronológica, Teatro Invenção Brasileira (Mercado Sul de Taguatinga), Teatro do Espaço Pé Direito (Vila Telebrasília), Teatro Garagem (SESC 913 Sul) e Teatro da Caixa Econômica Federal (Setor Bancário Sul). Cada espaço possuía um tamanho diferente, bem como quantidade adequada de assentos para o público e quantidade de equipamentos de iluminação disponíveis. Cada espaço solicitou um tipo de adaptação, seja de deslocamentos no espaço cênico, ou de relação com o público. Por exemplo, a qualidade intimista possibilitada pela configuração do Teatro Pé Direito e do Teatro Garagem não foi possível no Teatro da Caixa. Contudo, neste último houve uma potencialização das imagens do espetáculo, pela amplitude da caixa cênica e distanciamento da plateia. Somente no Teatro da Caixa cultural, depois de nove apresentações, o elenco estava de fato mais confortável e logrando corporalizar elementos das cenas e das vocalidades somáticas, vibrando juntos.

A necessidade artística de compor algo sobre este dito arrebatamento das músicas interpretadas por Elis surgiu em mim, autor deste texto e do projeto, aos 14 anos de idade, quando ouvi, por acaso, pela primeiríssima vez nesta minha vida, um CD com o registro de um show da cantora gravado ao vivo[5]. Isso foi em 1997, quando fiquei uma semana ouvindo as 12 músicas do disco totalmente envolvido com a potência das interpretações. Cheguei a ouvi-las deitado debaixo da cama, de cabeça para baixo, pendurado na cama e em diversas outras posições. Percebo que precisei me ativar somaticamente naquela semana de adolescência para poder me autorregular da melancolia causada não só pelas músicas, mas pela descoberta de que a pessoa daquela voz potente tinha morrido no ano em que nasci.

De fato, a vibração potente e por vezes dissonante dos arranjos musicais de César Camargo Mariano, da interpretação incomparável de Elis Regina e da profundidade das letras e melodias de seu repertório seguem reverberando em minhas células, meus fluidos, meus tecidos, meus processos neurais e meus desejos artísticos. É algo que me co-move (Fernandes, 2018) integralmente nas variadas dimensões de corpos: físico, mental, energético, emocional, espiritual e além.

Seguindo o desejo inicial de compor algo com essa sensação arrebatadora que ficara gravada em minhas células e tecidos, tive algumas oportunidade e tentativas compositivas ao longo dos anos, mas elas não vingaram. Em 2016, estreei um solo de dança com este intento, a obra *éLice*, da qual já tratei anteriormente na abertura de minha tese de doutorado para refletir sobre fracassos artísticos e como desenvolver processos somáticos de composição em dança (Pizarro, 2020). Precisei realizar um doutorado sobre composição coreográfica somática para, enfim, sentir-me mais preparado para tratar do tema da obra em questão com a atenção e o cuidado merecidos.

Nesse sentido, o encontro com outras pessoas artistas na sala de ensaio foi fundamental. Na coletividade, pude modular a melancolia e a pessoalidade do tema com escolhas mais pontuais para a obra, cujas cenas foram desenvolvidas a partir da reação do elenco com o universo musical da cantora, ao mesmo tempo guiadas por princípios somático-vocais já experimentados e desenvolvidos no solo *éLice* (2016).

Neste texto que aqui se desenrola, apresento alguns dos procedimentos somático-vocais desenvolvidos no projeto artístico *Aquário de Almas Sutis: corpos estelares e falsos brilhantes*,

[5] O CD em questão fora publicado pelo Jornal Correio Brasiliense como *Elis Regina Replay*, a partir de um CD lançado em 1995 com um show ao vivo gravado em 1977 no Palácio de Convenções do Anhembi, São Paulo-SP, durante o Fino da Música nº 3 (Elis ao Vivo - 1977, 1995).

agraciado em 2018 com o Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF). Os procedimentos provêm de princípios do sistema somático *Body-Mind Centering*SM (BMCSM) e seus modos de lidar com vocalizações e sonorizações (Dynamics, 2010a, 2010b; Bainbridge Cohen, 2014, 2015a, 2015b; Pizarro; Brito, 2018), a partir dos laboratórios de pesquisa corporalizada (Scialom, 2022) realizados pela equipe[6] de direção e ensaio da obra.

O projeto foi realizado de setembro de 2022 a setembro de 2023 na busca por investigar cosmologias somáticas da voz em estágio de pesquisa pós-doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCen/UnB), com supervisão da profa. Dra. Sulian Vieira e em parceria com o grupo de pesquisa Vocalidade e Cena, liderado por César Ligneli e Sulian Vieira (UnB), e o Coletivo de Estudos em Dança, Somática e improvisação - CEDA-SI, sediado na área de dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, liderado por Diego Pizarro.

A metodologia da Prática como Pesquisa (Fernandes; Pizarro; Scialom, 2024) guiou a pesquisa, fundando-se na prática artística para orientar modos de saber-fazer ético (Varela, 1999). Nesse sentido, o laboratório de pesquisa corporalizada realizada previamente exerceu papel fundamental para o processo de composição.

Quando encontramos o elenco pela primeira vez após seleção realizada em mini-residência de uma semana, já estávamos experimentando o tema, os princípios somático-vocais, e o repertório musical há seis meses. O momento mais acadêmico, focado na pesquisa prática, guiou o momento mais livre de quaisquer amarras que a pesquisa acadêmica possa ter, encontrando na pesquisa artística do semestre seguinte a liberdade e o rigor que só um projeto artístico com prazo de estreia nos dá. Os laboratórios poderiam ter durado um ano ou mais, pois havia muito mais a ser desdobrado, e o processo criativo com o elenco poderia ter durado um ano ou mais, pois ainda havia camadas a serem tocadas, transformadas e corporalizadas antes de encontrar o público. Por outro lado, o encontro com o público foi imprescindível para a descoberta de como a obra coreográfica se movia e se desenvolvia em compartilhamento, em rito.

A temporada de 2023, que aconteceu durante todo o mês de agosto, contou com quatro finais de semana seguidos de apresentações. Estreamos em um teatro de bolso em que precisamos adaptar toda a espacialidade das cenas - Teatro Invenção Brasileira (Mercado Sul

[6] A equipe de direção é composta por Diego Pizarro na concepção e direção geral, Carla Sabrina Cunha na assistência de direção e Victória Ponte de Oliveira na preparação rítmica e direção de ensaio. O dançarino Rômullo Viana Costa participou da primeira fase da pesquisa, antes da seleção final do elenco.

de Taguatinga), seguimos para um espaço experimental com insfraestrutura ainda não totalmente adequada para a proposta cenográfica - Espaço PéDireito (Vila Telebrasília), depois encontramos um teatro com palco em semi-arena, que pôde aproximar a cena do público de forma quase imersiva, numa estrutura mais adequada e eficiente tecnicamente - Teatro Garagem (SESC 913 Sul). Finalmente, apresentamos em um teatro muito bem equipado, mas com estrutura de palco italiano - Teatro da Caixa Econômica Federal (Setor Comercial Sul), onde o maior afastamento do público proporcionou novas descobertas e desafios para os aspectos somáticos da obra, como a amplificação das microexpressões da voz e do gesto.

Finalmente, em meio a sons, movimentos, garrafas e paetês, com um cenário livremente inspirado no Beco das Garrafas, primeiro reduto de sucesso de Elis Regina na boemia carioca dos anos 1960, buscamos desdobrar somaticamente nossos desejos moventes em reação aos estímulos vocais da cantora.

Figura 02 - Cleani Calazans, Romulo Santos, Isabel Oliveira, Camilla Nyarady e Guilherme Victor. Elenco da obra *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*, Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

Anatomia Corpoética e o campo da Somática[7]

Olá, como vai?
Eu vou indo e você, tudo bem?
Tudo bem eu vou indo correndo
Pegar meu lugar no futuro, e você?
Tudo bem, eu vou indo em busca
De um sono tranquilo, quem sabe
Quanto tempo, pois é
Quanto tempo?
Me perdoe a pressa
É a alma dos nossos negócios
Oh! Não tem de quê
Eu também só ando a cem
Quando é que você telefona?
Precisamos nos ver por aí
Pra semana, prometo talvez nos vejamos
Quem sabe?
Quanto tempo?
Pois é, quanto tempo?
Tanta coisa que eu tinha a dizer
Mas eu sumi na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer
Mas me foge a lembrança
Por favor, telefone, eu preciso
Beber alguma coisa, rapidamente
Pra semana
O sinal
Eu procuro você
Vai abrir, vai abrir
Prometo, não esqueço
Por favor, não esqueça, não esqueça, não esqueça
Adeus
(Sinal Fechado, 1978)[8]

A Somática é um modo de estar no mundo, dentre tantos outros modos de se conectar com os desafios e os prazeres dos corpos vivos em relacionamento e profunda conexão com o ambiente. Surgiu de um movimento individual de diversas pessoas do ocidente que encontrou ressonância coletiva. Nesse sentido, costumo afirmar que a Somática foi criada pelo ocidente para o ocidente, no intuito de que as pessoas desse contexto pudessem ter uma possibilidade de sobrevivência e caminhos de cura em meio aos males da sociedade em constante industrialização, especialmente na passagem do século XIX para o XX - lócus de uma

[7] Neste tópico, bem como em outras partes deste artigo, trechos da tese de doutorado do autor (Pizarro, 2020) são utilizados a fim de enfatizar e desdobrar os procedimentos somático-vocais. Estes são, de fato, um desdobramento da referida tese.

[8] A música *Sinal Fechado* (1978), de Paulinho da Viola, foi gravada por Elis no Long Play *Transversal do Tempo* (1978), disco gravado ao vivo no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro-RJ, entre 6 e 9 de abril de 1978. Registro em vídeo da música conforme cantada no show disponível em: https://youtu.be/li9ukDYuclE?si=zAwZxKQEn4pFNHJ8. Acesso em: 20 dez. 2024.

sociedade totalmente dominada pela rigidez masculina, brancocentrada e heteronormativa da modernidade científica.

Aspectos desse histórico vistos por um viés quase que exclusivamente euroamericano é abordado por Eddy (2009, 2016), por exemplo. A autora indica a inspiração oriental da Somática e também esboça o que compreendemos muito bem atualmente, isto é, que os saberes movidos por este campo são cultivados desde sempre por povos originários do globo, com seus modos diversos de viver e coletivizar em integração profunda com seres mais-que-humanos aprendendo juntos, em confluência (Bispo dos Santos, 2023). Em suma, o ocidente precisou criar algo que outros povos não-ocidentais/não-ocidentalizados já cultivavam.

Proponho uma possível definição, mesmo que provisória, para este campo, afirmando que Somática é um campo de conhecimento contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinares (Pizarro, 2020). Isso significa que os saberes moventes da Somática englobam aspetos integrados de diversas áreas de conhecimento, como as artes, a saúde, a filosofia e a educação, além de fluir totalmente com modos de vida ancestrais. Propõe uma virada epistemológica para pensarmos a pesquisa acadêmica e os modos de produção de conhecimento de forma integrada, holística e terreno da inteligência natural. Esta, segundo a pesquisadora da psicologia somática Susan Aposhyan (2007), significa integrar a inteligência e a criatividade do corpo inteiro, uma inteligência que surge da devida consideração de todos os tecidos e fluidos corporais - o que pressupõe entender que a consciência celular é a própria inteligência inata dos corpos vivos. Salienta-se, ainda, que corpo inteiro significa a corporalização das diversas nuances e dimensões que formam a realidade corporal: corpo físico, corpo mental, corpo energético e corpo emocional, relacionando-se com corpo da alma e corpo espiritual. Falar em conhecimento somático significa afirmar que o conhecimento corporal é atravessado por camadas variadas e complexas da existência humana.

Acredito, portanto, na importância de se referir ao campo da Somática (Hanna, 1970, 1976a, 1976b) na pesquisa acadêmica como um novo paradigma epistemológico (Fernandes, 2015). Contudo, antes de estar de fato presente na Academia, as pessoas pioneiras da Somática já realizavam pesquisas individuais, experienciais, autônomas, autorreflexivas e coletivizadas, sempre em diálogo com o mundo e o ambiente muito antes ou concomitantemente com muitas das viradas promovidas por filósofos, pedagogos e cientistas influentes no século XX no ocidente, os quais viriam a comprovar e/ou advogar a primazia dos

sentidos, da percepção, do corpo e do movimento na aprendizagem e nos modos de operar dos organismos vivos e do que se entende como mente[9].

Fundamentando-me na Somática como campo de conhecimento, comecei a friccioná-la com o campo da dança a fim de criar uma cultura somática em processos de criação em dança - uma necessidade pessoal e profissional do que vivenciei em minha trajetória como dançarino, coreógrafo e professor e a partir do que pude experimentar com muitas pessoas em sala de aula e sala de ensaio desde 2008 com foco nesta pesquisa. Nesse intuito, surgiu o termo **Anatomia Corpoética**, isto é, a arte de sensibilizar a existência multidimensional e multirreferencial para a criação de mundos (im)possíveis. É uma forma genuína de articular práxis somáticas em processos de composição em dança.

Anatomia Corpoética integra a práxis da anatomia e da embriologia corporalizada do sistema somático *Body-Mind Centering*SM[10], junto dos padrões de desenvolvimento do movimento e aspectos variados de outras práticas somáticas e práticas de dança[11], num processo profundamente experiencial, experimental, investigativo, improvisativo, lidando com as cores, os corpos, o desenvolvimento de poéticas pessoais e coletivas, no movimento de um saber-fazer ético (Varela, 1999). Isso significa assumir que a forma como lidamos com situações embaraçosas do cotidiano não surge de um julgamento moral sobre algo, mas de um enfrentamento imediato deste algo. Este imediatismo do par percepção-ação está na vida em todo momento.

---

[9] Nesse sentido, vale observar que algumas pessoas pioneiras da Somática, como Frederick Matthias Alexander (1869-1955), Mabel Elsworth Todd (1880-1956), Elsa Gindler (1885-1961), Ida Rolf (1896-1979), Irmgard Bartenieff (1900-1981), Charlotte Selver (1901-2003), Moshe Feldenkrais (1904-1984), Gerda Alexander (1908-1994) e Bonnie Bainbridge Cohen (1941-presente), por exemplo, estavam, em sua maioria, desenvolvendo suas práticas totalmente fora do campo acadêmico científico, desamparadas de qualquer apoio profissional e de classe, inclusive sendo perseguidas pelo exercício ilegal da medicina, como foi o caso de Todd. Isso acontecia ao mesmo tempo em que pessoas ligadas com o campo acadêmico científico desenvolviam suas pesquisas, como Sigmund Freud (1853-1959), Carl Gustav Jung (1875-1961), Wilhelm Reich (1897-1957), John Dewey (1859-1952), Edmund Husserl (1859-1938), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), George Lakoff (1941-presente), Mark Johnson (1949-presente) e Howard Gardner (1943-presente).

[10] "*Body-Mind Centering*™ é um sistema somático desenvolvido pela terapeuta ocupacional e dançarina estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen e por seus/suas colaboradores/as. Essa prática envolve experiências profundas com o desenvolvimento da criança (**Corporalização do Desenvolvimento do Movimento**), os sistemas corporais (**Anatomia Corporalizada**) e a **Embriologia Corporalizada**, bem como as inter-relações psicofísicas de todos esses aspectos. É um território poético de cura e descobertas sobre si e o mundo que realiza uma cartografia dos tecidos corporais e repadronização por meio de: toque, movimento, som e voz. Sua didática lida basicamente com três aspectos fundamentais: visualização, somatização e corporalização - procedimentos já introduzidos no prólogo somático deste trabalho" (Pizarro, 2020, p. 69).

[11] As práticas somáticas matrizes para o desenvolvimento da Anatomia Corpoética são: *Body-Mind Centering*SM, Cadeias Musculares e Articulares G.D.S, Coordenação Motora de Piret, Bézièrs e Hunsinger, Gyrotonic® e Gyrokinesis®. As práticas de dança que a compõem são: Dança Contemplativa, Contato-Improvisação e Dança Contemporânea (numa formulação mais ampla deste termo).

Assim, o termo **corpoeticalizar** surge como um convite para potencializar o caráter performativo da corporalização da Somática, honrando tudo o que já está em nós e tudo o que sabemos com nossos *somas* (corpos vivos). Nós, enquanto *somas*, sabemos já tanto, que nos tornamos o nosso próprio laboratório. As epistemologias somáticas são justamente este lugar do saber corporalizado emergindo das respostas e perguntas corporais. Somos laboratórios da percepção criativa. A Somática nos convida a ir fundo nesse laboratório celular, vibrátil (Rolnick, 2007), poético, e descobrir as performatividades inatas de nossa inteligência natural. Qualquer poder dominante que disser o contrário, isto é, que nossa sabedoria inata não é relevante para as pesquisas, não passa de uma tentativa repressora da singularidade. Uma vida de subjugações invisíveis, e outras vezes bastante visíveis, abafa nossa autoridade única, somática, sensual (Johnson, 1992), pronta desde as vibrações intrauterinas a criar mundos.

Varela (1999) nos lembra de que foi Jean Piaget (1896-1980) quem estudou o modo como a constituição de um objeto perceptual está todo fundado na ontogenia, isto é, a noção de que a cognição está localizada nas atividades de corpo inteiro. De fato, o mundo não nos é dado de antemão, mas criado na experiência relacional direta. Varela denomina esta realidade de cognição como enação, ou seja, trazer à tona nossas predisposições inatas por meio da experiência concreta.

Tais predisposições são verificadas em nossa prontidão para a ação. Isso é também o que o ciclo perceptual do BMC^{SM} sugere. De fato, a chave para a autonomia é o encontro da ação apropriada a cada momento, e a fonte é nós mesmos, é o conhecimento tácito - subjacente, implícito, invisível (Collins, 2010). Varela (1999) denomina esta prontidão para a ação de microidentidade, e a própria situação vivida de micromundo. No contexto da Anatomia Corpoética, poderíamos denominar de micropoéticas celulares as experiências vividas no seio da prontidão para a ação. A viagem micropolítica do BMC^{SM} é justamente uma viagem de coleção de micromundos, sempre em desdobramentos férteis relacionais.

Os procedimentos corpoéticos em composição cênica respondem a três eixos específicos: 1 - a Somática como campo epistemológico; 2 - a Dança em modulação de estados de presença: a mente das células; 3 - a Somática como modo de criação composicional embrionária/fluida em dança. O desenvolvimento aprofundado desses eixos são descritos em minha tese de doutorado. Aqui neste texto, vou focar nos procedimentos utilizados na composição da obra coreográfica *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (2023), conectados com a

investigação dos aspectos somáticos da voz e da respiração em composições cênicas e como processos de preparação cênica.

A seguir, apresentarei um recorte com foco na vocalização com os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) e com o Sistema Endócrino, além de uma proposta de Escuta Musical Somática (EMS), desenvolvida por mim nesta pesquisa, para corporalizar aspectos das músicas selecionadas, como melodia, ritmo, harmonia, andamento, instrumentação, letra, voz e parâmetros do som (Lignelli, 2019) concernentes etc.

Figura 03 - Cleani Calazans em cena após receber uma chuva de discos voadores, em *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*, Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

No céu da vibração: procedimento de escuta com corpo inteiro

Os homens são mortais
todos os animais
os vegetais
também o são
como será
não ser assim?
não precisar
o começo, o meio, o fim?
a encarnação, Deus, só será
não estar aqui nem lá?
e tão somente andar ao léu
no céu da vibração?
para os olhos, esse amor
para os ouvidos, o som
para os corações, o fogo do amor
e para os puros, o que é bom
só me resta agradecer
e aguardar a ocasião
de tão somente andar ao léu
no céu da vibração!
(No céu da vibração, 1980) [12]

Os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) - antes denominados de Padrões Neurológicos Básicos, devido a uma das inspirações de Bonnie Bainbridge Cohen no trabalho de Irmgard Bartenieff (1900-1981) - são uma série de movimentos sequenciados que são potencialmente padronizados e integrados durante a primeira infância dos seres humanos, com um paralelo da progressão de movimento nos animais, considerando organismos simples e complexos. Os PNB são classificados em pré-vertebrais e vertebrais, isto é, padrões celulares que envolvem a filogenia de animais sem coluna vertebral e padrões de movimento de animais com coluna vertebral e seu consequente deslocamento espacial (Bainbridge Cohen, 2018a).

Os padrões pré-vertebrais para o BMC^{SM} são: vibração, respiração celular, esponja (absorção), pulsação, irradiação umbilical, *mouthing/analing* e pré-espinal - todos eles profundamente conectados com o sistema dos fluidos. Os padrões vertebrais são espinal, homólogos, homolaterais e contralaterais. Os subpadrões Ceder/Empurrar e Alcançar/Trazer para si juntam-se aos quatro vertebrais para desdobrar-se em doze padrões vertebrais. Os padrões se apoiam, com uma presença subjacente, modificando-se juntos e sobrepondo-se como ondas em vez de linearmente (Pizarro; Vilela, 2024).

[12] A música *No Céu da Vibração* (1980), de Gilberto Gil, não faz parte da trilha sonora da obra coreográfica em questão, mas dialoga com o processo de composição, por magnetismo e ressonância. Foi interpretada por Elis Regina

Os PNB se integram aos Reflexos Primitivos, Reações Posturais e Respostas de Equilíbrio (RRR), ao Desenvolvimento Ontogenético e ao desenvolvimento dos Sentidos e Percepções para formarem a dimensão de trabalho do BMC^{SM} com o Desenvolvimento do Movimento Infantil. Isso envolve os processos de padronização do movimento desde a fecundação, o desenvolvimento embriológico e fetal intrauterinos e todo o primeiro ano de vida, considerando as possibilidades de repadronização desses elementos ao longo de toda a vida, a qualquer momento.

> Os PNB têm uma influência global sobre nosso funcionamento: estabelecem uma base na qual desenvolvemos nossos processos de movimento, físicos, perceptivos, emocionais e cognitivos. Eles guiam nossas interações com a gravidade e o espaço, e são fundamentais para a descoberta de nosso senso de nós mesmos e nossa relação com os outros e com nosso ambiente. Os PNB são padrões potenciais de movimento que dependem de estímulos internos e externos para emergir. É somente através de sua emergência real por meio do movimento que eles se tornam parte do nosso repertório neurológico, comportamental e de movimentos (Bainbridge Cohen, 2018a, p. 1).

Bainbridge Cohen compartilha conosco um modo singular de experimentação com o movimento a partir dos PNB, reafirmando o papel da alteridade coletiva como dinâmica fundamental das práticas somáticas. Ou seja, os processos somáticos pressupõem profundas interações dos seres relacionais com o meio ambiente, modificando espaço interno e externo enquanto progridem no tempo (Pizarro, 2020).

Durante o laboratório de pesquisa corporalizada realizada no primeiro semestre do projeto em questão - sem a presença do elenco, mas com a equipe de direção e ensaio -buscou-se uma investigação demorada dos PNB com a vocalização. A pergunta principal era: o que significa, na prática, vocalizar a partir do padrões celulares (pré-vertebrais)? Nesse processo de investigação, tenho denominado de **vocalização somática** a experiência vocal profunda a partir de estados, elementos e princípios somáticos específicos, como é o caso dos PNB e do Sistema Endócrino, que será apresentado adiante.

Nesse sentido, foi utilizado um aspecto pedagógico do BMC^{SM}, com visualização, somatização e corporalização. Visualização são imagens impressas ou criadas verbalmente para guiar o processo; "somatização é o processo pelo qual os sistemas sensoriais cinestésicos (movimento), proprioceptivos (posição) e táteis (toque) informam o corpo de sua própria existência" (Bainbridge Cohen, 2015a); corporalização é a consciência das células sobre si mesmas, ou seja, não é algo que se faz, mas que se estabelece como parte de um processo de integração. A pesquisadora Ninoska Gomez (1986) afirma que corporalização envolve vibração e ressonância, no sentido de ecoar dentro ou fora de nós.

Durante os laboratórios, eu guiava as práticas de somatização ao mesmo tempo em que as praticava. Tal realidade contribuiu para que a Prática Artística como Pesquisa se estabelecesse em sua inteireza. Vale salientar que minha atuação como educador somático e professor de dança e práticas corporais tem sido pautada há duas décadas na docência e na pesquisa participante.

Iniciamos os laboratórios com o padrão de **vibração**. De fato, a vibração é apresentada por Bainbridge Cohen (2018a) como o padrão neurocelular mais fundamental, isto é, sem vibração não existe forma. Toda vibração gera ressonâncias, mesmo que momentâneas, produzindo ressonâncias corporalizadas de corpo(s) inteiro(s). A ética relacional produzida nesse contexto merece destaque. Juntos, na sala de pesquisa, pudemos corporalizar coletivamente padrões vibracionais. Este padrão mostrou-se como o ponto de partida fundamental para todas as experimentações com os padrões celulares que se seguiram. Anteriormente, inclusive, defendi que o amor como fonte do processo de corporalização (Bainbridge Cohen, 2015a) é capaz de criar ressonâncias entre seres (Pizarro, 2022); passamos então a vibrar juntos, criando formas juntos, em ressonâncias coletivas.

> A **vibração** é o fenômeno básico do ser subjacente a todos os padrões. É movimento que se condensa e expande ritmicamente no nível mais básico. Precede a vida e sustenta todas as formas de vida. É a substância do espaço. A vibração é relacional. Um ritmo interno é estabelecido através da atração e repelência das forças criadas em relação com tudo o que existe. Estes padrões de vibração formam ondas de movimento, conectando tudo no fluxo e refluxo da energia em todo o universo. Através da vibração, experimentamos nosso lugar dentro deste campo de existência (Bainbridge Cohen, 2018a, p. 7, grifo do original).

Durante a guiança deste padrão, minha experiência acontecia no entrelugar dos meus próprios sentidos com a atenção ao espaço como um todo e às experiências das pessoas presentes. Na minha experiência, a vocalização surgia imediatamente, mesmo que bastante silenciosa ainda, mas não se manifestava nas outras pessoas. Contudo, quando qualquer vocalização surgia no espaço, isso gerava estímulo investigativo na maioria das pessoas presentes, convidando o espaço para vocalizar a experiência.

Seguimos então para o padrão de **respiração celular** - o primeiro padrão orgânico da vida - em que todas as partes da célula se condensam ao mesmo tempo e todas as partes da célula se expandem ao mesmo tempo, e está relacionado com a troca de gases pela membrana celular fluida. É um padrão evolutivo que tem no movimento dos oceanos sua primeira origem. Segundo Bainbridge Cohen (2018a), por este padrão experienciamos a força da vida.

Particularmente, durante meu próprio processo de corporalização da vocalização com este padrão, um som constante, de intensidade baixa e frequência média se fez presente,

vibrando todos os meus fluidos, integrando as membranas em ressonância e expandindo-se pelo espaço, movendo as vibrações dos outros corpos presentes comigo. Foi pela vocalização com este padrão que percebi na prática a potência da vocalização com os PNB. É sabido, contudo, que antes disso eu já vivenciava com profundidade os padrões por mais de 15 anos, o que significa que o acesso aos estados de presença com esses padrões acontece muito rápido para mim. Para as pessoas no laboratório de pesquisa cuja primeira experiência com os PNB tenha sido por meio dessa experiência de vocalização, possivelmente ainda estejam numa fase de assimilação dos próprios PNB em si. Isso demonstra que, independentemente dos anos de investigação de algum material, cada pessoa se aprofunda na proposta no nível em que se encontra, criando conexões e promovendo mudanças a partir do que seja possível processar na atualidade da experiência.

Considerando que o padrão de vibração tem o potencial de organizar energia em forma, percebi que a vocalização por todos os PNB subsequentes se modulavam pela vibração e sua ressonância. A propósito, "o que chamamos de forma é um momento suspenso dentro da mudança em que um padrão se cristaliza em algo reconhecível. Esta é a essência da vibração" (Bainbridge Cohen, 2018a, p. 7). Nesse sentido, a experiência de vocalização com cada padrão dá apoio mútuo para a experiência como um todo. Seguir o movimento que surge da vocalização e sua reverberação é também um elemento fundamental na pesquisa de corporalizar a voz por meio das práticas somáticas, o que tenho chamado de vocalização somática. Assim, seguimos experimentando com os padrões celulares seguintes, como esponja (absorção), pulsação, irradiação umbilical, *mouthing/analing* e pré-espinal. Nesse processo, na minha experiência, conectei imediatamente a ressonância vocal de cada padrão com os corpos glandulares concernentes com cada posição e suas afinidades. Tratarei disso no tópico seguinte. Por agora, urge descrever outro procedimento que surgiu com a vocalização dos padrões celulares: a **Escuta Musical Somática** (EMS) - um procedimento desenvolvido nos laboratórios de pesquisa corporalizada deste projeto.

Nesta pesquisa, a EMS se estabelece como a modulação de estados de presença pela somatização e corporalização dos PNB em vocalização somática. Geralmente iniciamos com um descanso profundo em respiração celular a fim de criar uma disposição de corpo inteiro em apreciar músicas variadas. No caso desta pesquisa, utilizamos somente músicas do repertório da cantora Elis Regina. No estado de abertura em vibração e ressonância desse estado somático inicial, percebi que cada elemento da música se fazia cada vez mais presente,

ora o ritmo, ora a melodia, ora o timbre vocal, ora o próprio arranjo musical. Cada experiência de escuta movia uma nova descoberta. Deixamos essa reverberação nos mover do modo como aconteciam no momento, isto é, se o ritmo era o que se fazia mais presente, seguíamos o ritmo numa improvisação dançante, se era a voz, a seguíamos de forma global, ou nos aprofundávamos mais no parâmetro do som específico que nos movia em relação a ela.

O processo de improvisação de movimento e voz a partir da escuta musical no estado de presença pelos PNB foi fundamental para a estruturação das propostas de cena que roteirizamos durante o laboratório. Além disso, este processo de Escuta Musical Somática serviu como pesquisa do repertório musical de Elis para quem tinha pouco ou nenhum contato com o repertório dela. Ao mesmo tempo, serviu como aprofundamento no repertório e suas nuances para quem já tinha contato extensivo com tal universo musical. A EMS promove um tipo de encontro aprofundado com as músicas, estabelecendo-se como um tipo de escuta celular musical, pois criamos os espaços e a oportunidade para que elas ressoem nas nossas células, tecidos e fluidos. É uma oportunidade de deixar que a música nos mova, numa co-moção celular.

Neste processo, não há regras, a não ser aproveitar a experiência do modo como ela surge. Na pesquisa aqui descrita, a EMS modificou a relação do grupo com os parâmetros do som[13] e com os elementos próprios da música, evidenciando texturas, qualidades, intensidades, frequências, alturas, volumes, ritmos, timbres etc., pois tais parâmetros foram corporalizados em movimento dançante no espaço interno, externo e seus entrelugares.

Particularmente, percebo, contudo, que este processo precisa ser guiado, desde o convite a acessar um estado de descanso celular profundo e a somatização dos PNB, até o estímulo de deixar que os elementos musicais mais presentes ressoem com as nossas membranas como um convite para mover, vocalizar, tocar e soar. O desenvolvimento da EMS como procedimento somático-vocal do processo compositivo em dança está em desenvolvimento, e continuará sendo experimentada em novos laboratórios e processos criativos específicos para maior detalhamento da proposta.

Percebo que aquela primeira experiência e encontro com a obra de Elis Regina, aos 14 anos de idade, quando passei uma semana me co-movendo com sua voz, interpretação e demais elementos musicais de seu repertório, foi justamente o impulso primordial para que esta pesquisa se manifestasse em um procedimento específico que hoje consigo nomear e

[13] No período de trabalho com o elenco, tivemos uma visita específica de Sulian Vieira, que introduziu ao grupo, ao seu modo, aspectos dos parâmetros do som (Vieira; Lignelli, 2018).

guiar com maior especificidade. A EMS é também um desdobramento da Anatomia Corpoética e seus processos de corporalização. É uma corpoeticalização musical.

Figura 04 - Da esquerda para a direita: Camilla Nyarady, Romulo Santos, Guilherme Victor e Isabel Oliveira, em *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*, Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

As curvas DO Santos: espiralando a notocorda

Se você pretende saber quem eu sou
Eu posso lhe dizer
Entre no meu carro na Estrada de Santos
E você vai me conhecer
Você vai pensar que eu
Não gosto nem mesmo de mim
E que na minha idade
Só a velocidade anda junto a mim
Só ando sozinho e no meu caminho
O tempo é cada vez menor
Preciso de ajuda, por favor me acuda
Eu vivo muito só
Se acaso numa curva
Eu me lembro do meu mundo
Eu piso mais fundo, corrijo num segundo
Não posso parar
Eu prefiro as curvas da Estrada de Santos
Onde eu tento esquecer
Um amor que eu tive e vi pelo espelho
Na distância se perder
Mas se amor que eu perdi
Eu novamente encontrar, oh
As curvas se acabam e na Estrada de Santos
Não vou mais passar
Não, não vou mais passar, oh
Eu prefiro as curvas da Estrada de Santos
Onde eu tento esquecer
Um amor que eu tive e vi pelo espelho
Na distância se perder
Mas se amor que eu perdi
Eu novamente encontrar, oh, oh
As curvas se acabam e na Estrada de Santos
Eu não vou mais passar
Não, não, não, não, não, não
Na Estrada de Santos as curvas se acabam
E eu não vou mais passar
Não, não, não
Oh, na Estrada de Santos as curvas se acabam
(As curvas da estrada de Santos, 1970)[14]

A melancolia estridente de um som de acordeão irrompe no espaço. É a introdução musical da versão de *As curvas da estrada de santos*, composta pelo criador musical da obra

[14] Vídeo de Elis Regina cantando *As Curvas da Estrada de Santos* (1970) num dos programas do Especial Elis, de 1972, dirigido por Ronaldo Bôscoli e Carlos Mieli. Disponível em: https://youtu.be/5cg4hFPA634?si=vCcO9sxREsz8x9Tw. Acesso em: 20 dez. 2024.

coreográfica *Corpos estelares e falsos brilhantes*. Em sua criação, João Lucas[15] manteve somente a voz original de Elis Regina, recriando toda a instrumentação e os arranjos.

Um dos dançarinos promove uma mudança na cena - que está acontecendo a partir de um jogo de improvisação com um emaranhado de textos das letras das músicas do repertório musical pesquisado. Ele inicia micromovimentos de quadril que reverberam pela coluna vertebral até a cabeça. Na verdade, ele está ativando o centro de seu períneo (corpo perineal) e o conectando imediatamente com o centro de sua cabeça (glândula pituitária), integrando a corporalização de sua notocorda. Entramos no universo do Sistema Endócrino e suas possibilidade de ressonância com o movimento.

O Sistema Endócrino é o principal sistema de controle químico do corpo e atua por meio dos corpos glandulares - que secretam hormônios diretamente na corrente sanguínea -, e são a principal conexão entre os órgãos e o sistema nervoso. Para Bainbridge Cohen (2021)[16], os corpos glandulares exercem diferentes tipos de sintonia com o campo energético que envolve os corpos humanos, de acordo com sua forma e localização. Por exemplo, os corpos glandulares localizados abaixo da área do diafragma torácico (corpo perineal, corpo coccígeo, gônadas, suprarrenais e pâncreas) conectariam o eu com as profundezas da natureza animal, ancorando nossa presença na dimensão vertical e nas vibrações mais baixas (no sentido de nível). A vocalização neste nível provavelmente expressaria sons graves, vibrando fortemente no solo e talvez despertando a experiência do ritmo. Ela o chama de caminho da evolução.

Os corpos glandulares localizados entre o diafragma torácico e vocal (corpo cardíaco, timo, tireoide e paratireoides) conectariam nossa capacidade de nos relacionarmos como humanos e mais que humanos, é a capacidade de amar através da empatia e da compaixão, vibrando nossa presença na terra, abrindo-se para a dimensão horizontal. A vocalização neste nível provavelmente expressaria sons de frequência média, vibrando suavemente no nível do solo, e talvez despertando a experiência de zumbido, cantarolando e espalhando o som. Ela o chama de caminho do discipulado.

---

[15] João Paulo Vieira Martins Lucas - Possui graduação em Curso Superior de Piano pela Escola de Música do Conservatório nacional (1990) e Mestrado em Artes pela Universidade de Brasília (2016), na linha de pesquisa de Processos Composicionais para a Cena. Doutorado pela mesma instituição (2020) na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação e Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música, composição, dança, teatro e colaboração. Colaborou com alguns dos mais importantes criadores do teatro e da dança contemporânea em Portugal, tendo participado como compositor em mais de oitenta peças. Ver: http://lattes.cnpq.br/2440272792801068. Acesso em: 20 dez. 2024.

[16] Este parágrafo e o próximo contêm trechos de minha autoria, a partir de Bainbridge Cohen (2015a, 2021) em um artigo coletivo e um livro (Fernandes; Pizarro; Scialom, 2023, 2024) escritos e publicados em coautoria.

Os corpos glandulares localizados acima do diafragma vocal (corpos carotídeos, pituitária, corpos mamilares e pineal) conectariam nossa capacidade de relacionamento com nossa vontade e a natureza de uma energia superior, suspendendo nossa presença à dimensão sagital dos céus, convidando-nos a circular e reconectar a dimensão superior e inferior. A vocalização neste nível provavelmente expressaria sons mais agudos, oferecendo-nos a possibilidade de corporalizar a melodia em todas as suas nuances possíveis. Bainbridge Cohen (2021) chama isso de caminho da iniciação.

Ao oferecer estas percepções experienciais através do toque, movimento e som, Bainbridge Cohen convida-nos a conectar-nos com formas espaciais relacionadas com a expressividade dos corpos glandulares. Ao conectar cada nível de energia esférica de expressão glandular à evolução/nascimento/juventude, discipulado/idade adulta e iniciação/velhice/morte, ela parece sugerir que a transcendência implica uma vida inteira a ser alcançada, e é alcançada através do *fazer* e na confiança do *não saber*.

Como um recorte para exemplificar um procedimento com o Sistema Endócrino na composição coreográfica em questão, mostrarei de que modo a corporalização endócrina da notocorda promoveu a corpoeticalização vocal para o desenvolvimento do solo dançado por Romulo Santos.

A notocorda é uma estrutura localizada na linha média do disco embrionário que surge no início da terceira semana de gestação. O processo notocordal inicial se desenvolve em um primeiro tubo craniocaudal até adquirir a consistência de uma polpa de uva. Ela traz nossa primeira noção de eixo vertical e uma simetria bilateral para o embrião (primeiro lado-lado, depois frente-trás). A presença física da notocorda, bem como seus elementos químicos, direcionam e informam às células do embrião onde estão em relação a essa estrutura de linha média. Essa polaridade da membrana cloacal em baixo (que dará origem ao ânus e a várias estruturas pélvicas), ancorando-se pela força da gravidade, com a membrana orofaríngea em cima (que dará origem à boca e às demais estruturas relacionadas), guiando-se pela força da levidade, organiza a estruturação do embrião ao redor de uma verticalidade primordial a ser espiralada no processo de dobramentos, desdobramentos e envelopamentos (Schoenwolf *et al.*, 2016; Bainbridge Cohen, 2018b).

No corpo humano formado, a corporalização da notocorda conecta diretamente o corpo perineal (corpo glandular cuja função endócrina não é totalmente compreendida) no centro do diafragma pélvico (períneo) à glândula pituitária no centro da cabeça. Resquícios

da materialidade da notocorda são encontrados no próprio corpo perineal, nos discos intervertebrais e um ou outro músculo que conecta a coluna cervical ao crânio.

O procedimento desenvolvido a partir do corpo perineal e da notocorda consiste no processo de somatização e corporalizacão dessas estrututuras e sua vocalização somática, isto é, além do movimento, toque, voz e som naturais do processo de anatomia corporalizada do BMC^{SM}, estimula-se um aprofundamento somático com a vocalização a partir dessas estruturas e para essas estruturas. Nesse sistema somático, buscamos de fato mover e vocalizar a partir de toda e qualquer estrutura micro ou macro do corpo humano, apoiando-nos na atenção e na intenção a partir da modulação dos estados de presença com as estruturas escolhidas (Dynamics, 2010a, 2010b; Bainbridge Cohen, 2014, 2015a, 2015b; Pizarro; Brito, 2018).

Figura 05 -Montagem de fotos da cena dançada por Romulo Santos, em *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*. Procedimento corpoético: dançando a integração voz-movimento da notocorda. Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Fotos: Tom Lima.

Com a experiência de vocalizar e mover com o corpo perineal e a presença da notocorda subindo para o centro da cabeça, uma série de improvisações foi realizada para experimentar movimentos guiados pela presença integrada voz-movimento da notocorda. O dançarino Romulo Santos encontrou maior afinidade com este elemento e se aprofundou nessa experiência a ponto de compartilhar alguns dos movimentos encontrados com as demais pessoas participantes do processo, a fim de que aprendessem seus movimentos.

Algumas dessas células coreográficas ainda podem ser observadas na cena coletiva enquanto ele dança seu solo. Contudo, o que se sucedeu ao longo do processo de composição foi a integração de sua experiência com a *House Dance* - um estilo de dança urbana - com a corporalização voz-movimento da notocorda, realizando uma corpoeticalização que deu origem à cena nomeada como As curvas DO Santos. A cena é um solo coreográfico de improvisação em tempo real integrando a corporalização da notocorda com a presença dos movimentos de danças urbanas provenientes da experiência prévia do dançarino. A cada nova sessão de apresentação da obra, o dançarino continua investigando, a partir da modulação somática voz-movimento, a partir dos princípios de pesquisa corporalizada com o sistema endócrino.

Este procedimento coreográfico somático-vocal é denominado como **corpoeticalização voz-movimento do sistema endócrino**, que também foi utilizado para o desenvolvimento de outras cenas da obra coreográfica. A seguir, uma reflexão sobre este procedimento específico na penúltima cena da obra coreográfica.

Nada será...

Eu já estou com o pé nessa estrada
Qualquer dia a gente se vê
Sei que nada será como antes amanhã
Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite um gosto de Sol
Num domingo qualquer, qualquer hora
Ventania em qualquer direção
Sei que nada será como antes amanhã
Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite um gosto de Sol
Num domingo qualquer, qualquer hora
Ventania em qualquer direção
Sei que nada será como antes amanhã
Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite um gosto de Sol
(Nada Será como Antes, 1972)

Uma dançarina vestida de calça jeans e camiseta preta adentra o espaço realizando movimentos multidirecionais curtos e rápidos, a mesma qualidade de movimento da cena Desabafo (não tratada neste artigo), que estava acontecendo antes de sua entrada. Ela continua ocupando o espaço do palco enquanto as outras pessoas dançarinas se retiram aos poucos para os bancos do cenário ao fundo. Os movimentos curtos e rápidos vão sendo substituídos por movimentos arredondados guiados pelas mãos.

O princípio em execução aqui é mover as esferas tridimensionais de energia de cada nível endócrino, conforme descrito anteriormente, formados a partir do nível do diafragma torácico para baixo e sua dimensão vertical de enraizamento (corpo perineal, corpo coccígeo, gônadas, suprarrenais e pâncreas), do nível do diafragma torácico para cima, até o diafragma vocal e sua dimensão horizontal de relacionamento (corpo cardíaco, timo, tireoide e paratireoides) e do nível do diafragma vocal para cima e sua dimensão sagital (frente-trás/cima-baixo) de conexão com o espaço acima da cabeça (corpos carotídeos, pituitária, corpos mamilares e pineal).

Figura 06 -Montagem de fotos da dançarina Isabel Oliveira em dois momentos distintos de *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* - à esquerda, na cena em que canta à capela a música *Cabaré* (1973) no início da obra e à direita na cena em que inicia a movimentação dos campos energéticos endócrinos na penúltima cena da obra. Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Fotos: Tom Lima.

Esta cena surgiu de uma profunda experimentação de movimentos pela ação de mover os campos de energia de cada nível glandular, fazendo espiralar a notocorda e o seu papel de coluna suave no padrão pré-espinal, isto é, uma coluna sem vértebras, encontrada evolutivamente em peixes mais primitivos que não tinham ainda uma coluna vertebral. O apoio do padrão pré-espinal é dado pela presença da notocorda e sua maleabilidade, com a capacidade de apoiar um movimento mais suave da coluna vertebral óssea. A partir da experimentação e a improvisação desses elementos, criei uma sequência coreografia aprendida por todas as pessoas dançarinas e que serviu para compor a cena em momentos de sincronia e assincronia, com incursão ainda de momentos de improvisação estruturada na própria sequência.

Toda a condução compositiva desta coreografia fundamenta-se na experiência de vocalização a partir da perspectiva endócrina dos corpos glandulares e notocorda em conexão com os PNB, em especial aqui o padrão pré-espinal (pré-vertebral) e também espinal (vertebral).

A espiral da coluna vertebral apoiada pela notocorda (coluna macia do padrão pré-espinal) coincide com o próprio tema da música, que se ancora no presente enquanto dá perspectivas futuras de transformação - uma das características mais evidentes da Somática, isto é, sua capacidade de mudança e modulação de padrões ora fixos demais.

Figura 07 - Romulo Santos e Guilherme Victor, em *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*. Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

Figura 08 - O elenco de *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* espiralando a notocorda e movendo os campos energéticos endócrinos. Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

Figura 09 - Guilherme Victor e Romulo Santos em *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*, Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

... como antes

A voz somática em dança considerada nesta pesquisa se move desde a corporalização de estruturas, de espaços e de movimentos de desenvolvimento, possibilitando experiências improvisacionais organizadas em composições artísticas. Tais composições são feitas, então, de uma dramaturgia celular que repadroniza gestos, hábitos, posturas e posicionamentos. Nesse movimento de transformação holística, um processo de decomposição pessoal se faz presente. Para compor, há que se decompor, num ciclo de autoconhecimento eterno pelo *soma* (corpo vivo) e suas sabedorias inatas.

Um processo movediço de transformação é conhecido de quem vivencia a Somática intensiva e extensivamente, considerando que a instabilidade é própria desse campo, especialmente em relação aos discursos dominantes. Na década de 1990, Fortin (2011) apresentou três ferramentas da Somática para a dança: 1) A melhora da técnica; 2) O desenvolvimento das capacidades expressivas; 3) A prevenção e a cura de lesões. O foco das minhas pesquisas tem sido o desenvolvimento das capacidades expressivas e criativas. No

entanto, os aspectos da saúde, da educação e da filosofia estão sempre presentes na interdisciplina movida pela Educação Somática.

O que proponho como Anatomia Corpoética, integrando voz, som, movimento e toque é a possibilidade mesma de transformação, calcada na autorregulação e no acesso às nossas membranas para a mudança e a modulação de nossos padrões mais arraigados. A práxis somática do BMC^{SM} é um convite para um mergulho celular e subcelular - isto é, o que está dentro da célula: membranas, fluidos e organelas -, configurando-se como uma oportunidade de transformação que inicia no nível subcelular e flui pelo corpo todo pelo alto potencial de comunicabilidade dos fluidos e das membranas corporais. Como afirma Bainbridge Cohen (informação verbal)[17], a transformação está justamente a uma membrana de distância, mas, para isso, precisamos chegar à membrana. Esta afirmativa é um fundamento bastante honesto em relação à corporalização, indicando que, para modular, precisamos oportunizar que nossas estruturas e nossas funções sejam vivenciadas de fato, e o movimento e a vocalização oferecem a chance ideal nesse processo, expandindo-o intensivamente.

A Somática justamente nos chama a modular, a romper com quaisquer padrões de fixação, com vistas à transformação pessoal e coletiva, em colaboração sistêmica. Não como um milagre, mas como um processo de investimento que leva tempo. A transformação no nível celular, por exemplo, é uma proposta fundamental no BMC^{SM}. É pela membrana celular que podemos nos transformar. Nesse sentido, encontrar a membrana, tocá-la, otimizar seus fluxos, mover com ela, vocalizar com ela, corporalizar suas tendências, sintonizá-la na vibração da totalidade, são todos processos fundamentais desse sistema somático para vivermos uma vida livre, criando poesia no mundo.

Conforme Pizarro e Vieira (2024, p. 8) afirmam, o trabalho vocal nas práticas somáticas tradicionalmente "tende a ser um convite para a integração do som e da voz a fim de propiciar o restabelecimento de capacidades sensoriomotoras outrora perdidas e/ou para regular funções e despertar a consciência corporal pela integração movimento-voz". Aparentemente, o intento das pessoas que inicialmente desenvolveram sistemas somáticos específicos no século XX não parece ter sido desenvolver uma técnica vocal, nem mesmo uma técnica vocal para a cena. Na contemporaneidade e de forma

[17] Comunicação de Bonnie Bainbridge Cohen para o grupo de participantes da aula 1, da série 2, do curso *on-line*: *Exploring The Embodiment Of Cellular Consciousness Through Movement: A Body-Mind Centering® Approach*, realizada em 16 de julho de 2020, via plataforma zoom e youtube. Disponível em: https://bonniebainbridgecohen.com/collections/bonnies-live-online-summer-series. Acesso em: 16 jul. 2020.

expandida, contudo, a Somática, enquanto campo de saberes coletivos, expandiu-se para englobar novos modos de viver, integrando voz-movimento-som-toque como parte intrínseca da pessoa vivente atuante da cena.

Neste texto, procurei apresentar e discutir de que modo a Somática da Voz se faz presente nos processos composicionais em dança por meio da Anatomia Corpoética e suas corpoeticalizações. Os procedimentos somático-vocais aqui descritos envolveram: 1 - a vocalização com os PNBs, especificamente os Padrões Celulares; 2 - a Escuta Musical Somática (EMS); 3 - a corpoeticalização voz-movimento do sistema endócrino; 4 - o espiralar da notocorda e a movência dos campos energéticos endócrinos. Outros procedimentos presentes em outras cenas não tratadas nesta ocasião serão desenvolvidos em outra oportunidade a fim de destilar outras camadas das possibilidades somático-vocais em dança.

Finalmente, considerando que a Somática é potencialmente promotora de transformações micro e macro - individuais, coletivas e sociais (Kapadocha, 2024; Eddy, 2024) -, realizar vocalizações somáticas, instauradas no campo das práticas somáticas expandidas, convida-nos a encarar a realidade deste trabalho criativo, afirmando literalmente que *Nada será como antes*, pois as modulações concernentes à Somática são um agouro da mudança anunciada.

Figura 10 - Montagem de fotos de Camilla Nyarady na cena inicial (à esquerda) e na cena final (à direita) de *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*, Teatro Garagem, Sesc 913 Sul, Brasília-DF, 2023. Foto: Tom Lima.

Referências

APOSHYAN, Susan. **Inteligência Natural:** integração corpo-mente e desenvolvimento humano. Tradução de Leila Mascioli. São Paulo: Manole, 2001.

AS CURVAS DA ESTRADA DE SANTOS. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Erasmo Carlos e Roberto Carlos. *In*: ... EM PLENO VERÃO. Intérprete: Elis Regina. Produtor: Nelson Motta, *[S. l.]*: CBD-Philips, 1998 [LP (1970)]. 1 CD, faixa 6. Disponível em: https://youtu.be/qpvnBoYmF-E?si=YbVOHCwJLEhIMNyA. Acesso em: 20 dez. 2024.

BAINBRIDGE COHEN, B. **Basic neurocellular patterns**: exploring developmental movement. El Sobrante: Burchfield Rose Publishers, 2018a.

BAINBRIDGE COHEN, B. Breathing & Vocalization Manual. Textos escritos de 1988 a 2006. Amherst, MA: The School for Body-Mind Centering®, 2014.

BAINBRIDGE COHEN, B. Embodying the embryological foundations of Movement. Apostila de curso. Berkeley, CA: School for Body-Mind Centering, 2018b. Não publicado.

BAINBRIDGE COHEN, B. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a.

BAINBRIDGE COHEN, B. **Sistema Endócrino**. Apostila de curso de formação. São Paulo: Corporalmente e The School for Body-Mind Centering®, 2021.

BAINBRIDGE COHEN, B. **The Mechanics of Vocal Expression**. El Sobrante, CA: Burchfieldrose, 2015b.

BARDI, P.; KAPADOCHA, C. On Voice Movement Integration (VMI) practice: wakening resonance in the moving body. *In*: KAPADOCHA, C. (org.). **Somatic Voices in Performance Research and Beyond**. New York: Routledge, 2021. p. 51-60.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

BÔSCOLI, João Marcelo. **Elis e eu:** 11 anos, 6 meses e 19 dias com minha mãe. São Paulo: Planeta, 2019.

CABARÉ. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Aldir Blanc e João Bosco. Produtor: Mazola. *In*: ELIS. Intérprete: Elis Regina, [*S. l.*]: CBD-Phonogram/Philips, Brasil, 1998 [LP (1973)]. 1 CD, faixa 6. Disponível em: https://youtu.be/5ZZg0DWHJ3c?si=vyAGTq3WXCVYPmRy. Acesso em: 20 dez. 2024.

COLLINS, Harry. **Tacit and Explicit Knowledge**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

DYNAMICS of breathing: a Body-Mind Centering approach to embodied anatomy. Bonnie Bainbridge Cohen. El Sobrante, CA: Burchfield Rose Publishers, [2010b]. DVD, 5 discos (483 min.), son., color.

DYNAMICS of vocalization: a Body-Mind Centering approach to embodied anatomy. Bonnie Bainbridge Cohen. El Sobrante, CA: Burchfield Rose Publishers, [2010a]. DVD, 6 discos (579 min.), son., color.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis.** São Paulo: Ediouro, 2007.

EDDY, M. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. **Journal of Dance and somatic Practices**, v. 1, n. 1, p. 5-27, 2009.

EDDY, M. **Mindful Movement**: the evolution of the somatic arts and conscious action. E-book. Bristol, UK e Chicago, USA: Intellect, 2016.

ELIS ao vivo - 1977. Intérprete: Elis Regina. Produtor: Zuza Homem de Mello. Direção musical: César Camargo Mariano. Gravação realizada no dia 25/07/1977, no Palácio de Convenções do Anhembi, durante o Fino da Música nº 3. São Paulo: Velas, Brasil, 1995. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL3D31CC294C91AB2E. Acesso em: 20 dez. 2024.

FARIA, Arthur de. **Elis:** uma biografia musical. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2015.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: Edufba, 2018.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre-RS, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/2365. Acesso em: 15 jan. 2020.

FERNANDES, Ciane; PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina. **Prática Artística como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**. São Paulo: Giostri, 2024.

FERNANDES, Ciane; PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, p. 200-223, 2022. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55319. Acesso em: 10 dez. 2024.

FERNANDES, Ciane; PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina. Towards an embodied spirituality: Laban's principles in the expanded field of environmental performance. **Dance, Movement and Spiritualities**, v.10, n.1, p. 13-32, 2023.

FORTIN, S. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. *In:* WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra Gráfica e Editora, 2011. p. 25-42.

GOMES, Ninoska. Embodying the structures and functions of the body. **Somatics: magazine journal of the bodily arts and sciences,** Novato, v. 4, n. 2, p. 49-54, primavera/verão, 1986.

HANNA, T. **Bodies in revolt**: a primer in somatic thinking. 2ª. edição. Novato, CA: Freeperson Press, 1985 [1970].

HANNA, T. **Corpos em revolta**: uma abertura para o pensamento somático. 2ª. edição. Tradução de Vicente Barretto. Rio de Janeiro: Edições MM, 1976a.

HANNA, T. The field of somatics. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 1, n. 1, p. 30-34, 1976b. Disponível em: https://somatics.org/library/htl-fieldofsomatics. Acesso em: 16 dez. 2019.

JOHNSON, Don H. **Body**: recovering our sensual wisdom. 2ª. edição. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1992 [1983].

KAPADOCHA, C. I touch-I breathe-I move-I voice-I speak: Somatic logos toward social care. **Voz E Cena**, Brasília, v. 5, n. 1, p. 34-51, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.54583. Acesso em: 10 dez. 2024.

LIGNELLI, César. Sons e(m) Cena: Parâmetros do Som. 2ª ed. Curitiba: Editora Appris, 2019.

MARIA, Júlio. **Elis Regina:** Nada será como antes. São Paulo: Master Books, 2015.

MARIANO, César Camargo. **Solo:** Cesar Camargo Mariano - Memórias. São Paulo: Leya, 2011.

NADA SERÁ COMO ANTES. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. *In*: ELIS - 1972. Intérprete: Elis Regina. Produtor: Roberto Menescal, *[S. l.]*: CBD-Philips, 1998 [LP (1972)]. 1 CD, faixa 3. Disponível em: https://youtu.be/4XMidO6iDsY?si=HBPbzxfKekypmHu2. Acesso em: 20 dez. 2024.

NO CÉU DA VIBRAÇÃO. Intérprete: Elis Regina. Compositor: Gilberto Gil. *In*: ELIS no Céu da Vibração 1968-1981. Intérprete: Elis Regina. Produtor: Rodrigo Faour. Rio de Janeiro: Universal Music do Brasil, 2012 [1980]. 1 CD, faixa 25. Disponível em: https://youtu.be/-f7sYoCCjdo?si=A5O-kUByIM44UZXf . Acesso em: 20 dez. 2024.

PIZARRO, D. **Anatomia Corpoética em (de)composições**: três *corpus* de práxis somática em dança. 2020. 446 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro / Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2020.

PIZARRO, D.; BRITO, N. Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind Centering™. **Repertório**, Salvador-BA, ano 21, n. 30, p. 260-280, 2018. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25063. Acesso: 10 out. 2019.

PIZARRO, D.; VILELA, L. F. Ondas de movimentos e vocalizações dançantes em poéticas da ontogenia. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 12, 2023, Belém. **Anais** [...]. Viçosa: Asa Pequena, 2024. p. 91-104.

PIZARRO, Diego. Love, Empathy and Compassion: sources of the embodiment processes. **Currents**, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 14-20, 2022. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1aGMI9a5tlTKCxDrN1rP7LR659LSqZ6DJ/view?usp=sharing. Acesso: 20 set. 2023.

PIZARRO, Diego; VIEIRA, Sulian. Editorial Dossiê Temático - Somática da Voz: conhecimento corporalizado na experiência integrada voz-movimento. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 05, n. 01, p. 6-14, 2024. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/55046 . Acesso em: 10 dez. 2024.

ROLNICK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SCHOENWOLF, Gary C. *et al*. Larsen embriologia humana. 5a. edição. Coordenação de Cristiano Carvalho Coutinho. Tradução de Adriano Zuza e Alcir Fernandes. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016.

SCIALOM, M. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, p. 1-28, 2021.

SINAL FECHADO. Intérprete: Elis Regina. Compositor: Paulinho da Viola. *In*: TRANSVERSAL DO TEMPO. Intérprete: Elis Regina. Produtores: César Camargo Mariano, Aldir Blanc e Maurício Tapajó. Gravado ao vivo no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro-RJ, entre 6 e 9 de abril de 1978. *[S. l.]*: Phonogram/Philips, 1998 [LP (1978)]. 1 CD, faixa 2. Disponível em: https://youtu.be/slBVPPjBnCI?si=lMfKWYa-f4fyHu5t. Acesso em: 20 dez. 2024.

VARELA, Francisco J. **Ethical Know-How**: action, wisdom, and cognition. Stanford: Stanford University Press, 1999.

VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 4-13, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.20396/pita.v7i2.8651448. Acesso em: 19 dez. 2024.

Artigo recebido em 01/07/2024 e aprovado em 29/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.54590

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

[i] Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*SM e outras aventuras somáticas. diego.pizarro@ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9234283915775043
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8655-0489

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

Vocalidades Somáticas em Performance - o Princípio Dinâmico dos Três Apoios

Sulian Vieira [i]
Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil [ii]

Resumo - Vocalidades Somáticas em Performance - o Princípio Dinâmico dos Três Apoios
Neste artigo objetiva-se refletir sobre a abordagem somática da voz para o treinamento corporal com ênfase na voz proposto por Silvia Davini, baseada no Princípio Dinâmico dos Três Apoios, que se aporta na prática somática Eutonia como um de seus eixos. Destacou-se a visão indisciplinar sobre a voz em performance que problematiza a dominância de noções de corpo instrumentais no pensamento ocidentalizado e aproxima-se de noções somáticas corpo, bem como do campo da Somática da Voz. Observa-se que os princípios apontados coadunam com os princípios somáticos da Eutonia, contudo considera-se oportuno pesquisar procedimentos pedagógicos que preservem o estado somático em todas as camadas da proposta de treinamento, como por exemplo, durante os exercícios respiratórios e vocais para as altas intensidades, a fim de que os princípios eutônicos tenham eficácia em todos os aspectos da proposta e não somente em uma fase preparatória para o treinamento vocal.
Palavras-chave: Vocalidade. Eutonia. Somática da Voz. Treinamento Vocal.

Abstract - Somatic Vocalities in Performance - the Dynamic Principle of Three Bases
The aim of this article is to reflect on the somatic voice approach to body training with an emphasis on the voice proposed by Silvia Davini, based on the Dynamic Principle of the Three Supports, which draws on the somatic practice of Eutonia as one of its axes. The undisciplined view of the voice in performance was highlighted, which problematizes the dominance of instrumental notions of the body in Western thought and approaches somatic notions of the body, as well as the field of Voice Somatics. It can be seen that the principles pointed out are in line with the somatic principles of Eutonia, however it is considered appropriate to research pedagogical procedures that preserve the somatic state in all layers of the training proposal, such as during breathing and vocal exercises for high intensities, so that the eutonic principles are effective in all aspects of the proposal and not just in a preparatory phase for vocal training.
Keywords: Vocality. Eutonia. Somatic Voice. Vocal Training.

Resumen - Vocalidades Somáticas en la Interpretación - el Principio Dinámico de los Tres Apoyos
El objetivo de este artículo es reflexionar sobre el enfoque somático de la voz en el entrenamiento corporal, haciendo hincapié en la voz propuesta por Silvia Davini, basada en el Principio Dinámico de los Tres Apoyos, que toma como uno de sus ejes la práctica somática Eutonía. Se destacó la visión indisciplinada de la voz en la interpretación, que problematiza el dominio de las nociones instrumentales del cuerpo en el pensamiento occidental y se acerca a las nociones somáticas del cuerpo, así como al campo de la Somática de la Voz. Se observa que los principios apuntados están en consonancia con los principios somáticos de la Eutonía, pero se considera oportuno investigar procedimientos pedagógicos que preserven el estado somático en todas las capas de la propuesta de entrenamiento, como durante la respiración y los ejercicios vocales para altas intensidades, de modo que los principios eutónicos sean efectivos en todos los aspectos de la propuesta y no sólo en una fase preparatoria para el entrenamiento vocal.
Palabras clave: Vocalidad. Eutonía. Voz Somática. Entrenamiento Vocal.

Introdução

Neste artigo objetiva-se refletir sobre a abordagem somática da voz na proposta de treinamento vocal realizada por Silvia Davini (1957-2011), baseada no Princípio Dinâmico dos Três Apoios, que reconhece na prática somática Eutonia um de seus eixos.

A proposta pedagógica para o trabalho vocal na formação de quem atua e ensina, organizada e experimentada em sala de aula por Silvia Davini[1] entre os anos 1990 e 1995, foi nomeada pela pesquisadora, cantora, atriz e diretora argentina como Princípio Dinâmico dos Três Apoios - PDTA (Davini, 2002; 2012; 2008, 2019). A proposição do PDTA foi uma resposta à necessidade de sistematizar uma abordagem pedagógica para a voz destinada à formação de estudantes de licenciatura e bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília - UnB, em 1990.

A formação vocal para estudantes de Artes Cênicas foi, então, o desafio abraçado por Davini, cuja formação original deu-se no campo de música, especificamente como cantora lírica e como pedagoga, com ênfase em canto. Apesar de já haver receptividade para o seu trabalho a partir do canto naquele contexto, ela compreendeu que a nova situação solicitava dela escuta e abordagem pedagógica diferenciada do trabalho que ela realizava na formação para o canto. Certamente, a multiplicidade de demandas vocais de estudantes de Artes Cênicas, com nenhuma ou restrita experiência em canto, estariam distantes de modelos de treinamentos já vivenciados por Davini como praticante ou formadora.

Outro desafio que Davini enfrentaria era a escassez de carga horária para as disciplinas voltadas para a voz no curso: no currículo dos cursos de Artes Cênicas da UnB, recém criados no final dos anos 80 existia apenas 2 disciplinas, totalizando 4 créditos para estudantes do bacharelado e 2 disciplinas totalizando 6 créditos para a licenciatura, portanto, pouco tempo de trabalho para lidar com toda a complexidade e sutilezas da produção de voz e de palavra (Vieira, 2016). O tempo disponível para realizar o seu trabalho era relativamente curto e

[1] Silvia Davini (1957-2011) foi Ph.D em Teatro pela University of London Queen Mary College (2000) e Licenciada em Música com Especialidade em Canto pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires (1988). Pesquisadora, cantora, atriz e encenadora. Criadora do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena. Seu livro *Cartografias de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX* (2008), reconhecido com o XI Prêmio Teatro del Mundo, é a versão em espanhol de sua Tese de Ph.D *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an economy of actor s vocality on Buenos Aires stages in the 1990s*, que foi traduzida e publicada em português pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB em 2020. Atuou como professora, pesquisadora e orientadora da Universidade de Brasília nos cursos de graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas e do Instituto de Artes, respectivamente, bem como no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia entre 1999 e 2011.

descontinuado em relação ao curso, pois tais disciplinas estavam inseridas no começo do curso e, em etapas mais avançadas, não havia disciplinas com enfoque em voz ou palavra.

Como resposta a tais desafios, em seus primeiros anos lecionando na UnB como professora visitante, Davini propôs trabalhar as técnicas de canto tradicionais para o canto operístico, associando-as, contudo, a algumas vivências propostas pela prática somática Eutonia, de Gerda Alexander (1908-1994)[2]. Em via complementar, ela abordava os aspectos anatomofisiológicos da produção de voz por meio da teoria da fonação Neurocronáxica, proposta pelo médico foniatra Raul Husson (1965). Simultaneamente, ela iniciava seu trabalho de formulação de um campo de estudos a partir da voz que não instrumentalizasse a voz, mas que a considerasse como ato performativo em sua multiplicidade e devires sociais, políticos e estéticos (Davini, 2008, 2019), que viria a culminar em parte de sua pesquisa de doutorado[3] junto à Universidade de Londres. Davini descreve o Princípio Dinâmico dos Três Apoios iniciando pela relação do corpo que treina considerando a força da gravidade, reconhecida quando cedemos nosso corpo ao chão:

> [...] consiste na coordenação dos apoios do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Consideramos que sempre que alguém produza voz em altas intensidades e em toda a extensão do registro conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, o faz a partir da ação coordenada destas três regiões de apoio. Acredito que isto valha tanto para cantores populares ou acadêmicos, para atores, para políticos, ou professores, o que permite formular esta constatação como um Princípio. Porém, enquanto algumas pessoas conseguem esta coordenação sem treinamento, a grande maioria adquire estas habilidades ao apropriar-se de um repertório técnico (2008, p.55, tradução nossa).

[2] Silvia Davini buscou a Eutonia devido a dores nos joelhos que a acometiam devido ao tempo longo tempo dedicado ao treinamento em canto operístico em sua rotina diária. Durante os anos de 1992 e 1993 Davini foi praticante e realizou o Curso de Especialização em Eutonia, pelo Centro de Dinàmica Corporal em Buenos Aires, sob a supervisão de Susan Kesselman.
[3] Ver nota 1.

A proposta metodológica tem sido aplicada por esta autora[4] desde 2002, quando ingressamos como professora efetiva para disciplinas de voz em performance nos cursos de graduação do Departamento de Artes Cênicas da UnB[5]. Na prática pedagógica com o PDTA nas salas de aulas da graduação e da pós-graduação e em projetos de pesquisa, temos revisado, atualizado e experimentado outros procedimentos a partir das proposições de Davini, por meio dos retornos de estudantes praticantes em rodas de conversa e em relatos escritos, das nossas observações diretas no fluxo das aulas, bem como de diálogos com o Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq, 2003)[6]. Neste mover, temos identificado aspectos que demandam pesquisas ou novas formulações, como ocorre em toda prática pedagógica viva, promovida a partir de proposições dialógicas.

Em 2022/23 tive a ímpar oportunidade de supervisionar o pós-doutoramento do artista da dança e pesquisador Diego Pizarro, professor dos Cursos de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB (PPG-CEN/UnB) com o projeto *Cosmologias somáticas da voz na experiência da Prática Artística como Pesquisa*, cujo tema central eram as práticas vocais consideradas pela perspectiva corporalizada de pessoas pioneiras da Somática[7]. A partir dos diálogos e das provocações conceituais sobre Somática da Voz, do acompanhamento distanciado das explorações poéticas e da vivência do espetáculo cênico produzido durante a pesquisa de Pizarro como plateia, alguns questionamentos sobre nossa prática pedagógica em voz a partir do PDTA têm sido dinamizados.

Assim, nossa ênfase neste artigo aponta a explicitar a presença de princípios somáticos referentes à Eutonia na proposta PDTA, a fim de examinar de que forma tais princípios têm sido vivenciados por nós em nossa práxis pedagógica e se tais princípios tem

[4] Sulian Vieira foi praticante de Eutonia durante 2005 e 2006 no estúdio de Magali Montandon, eutonista credenciada, em Brasília.

[5] Desde 2008 constam nos currículos do curso de Artes Cênicas no mínimo 12 créditos obrigatórios para o trabalho vocal. "A Voz em Performance" (4 créditos), que propõe apresentar bases conceituais e práticas para a produção de voz e palavra na performance teatral, ou seja, situa-se em uma dimensão técnica. "A Palavra em Performance" (4 créditos), tendo como ponto de partida a palavra dita por meio de diversos tipos de textos orais, intenta considerar estratégias para a construção de sentido em performance, destinando-se à instância dos procedimentos de ensaio, entre a técnica e a estética. "A Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea" (4 créditos), observa-se a multiplicidade de possibilidades para a produção de sentidos não só a partir da voz e da palavra, mas das variadas sonoridades que podem integrar a cena, posicionando-se na dimensão Estética.

[6] Vocalidade & Cena, CNPq, desde 2003, criado pela Dra. Silvia Davini e atualmente coordenado pelos César Lignelli e Sulian Vieira. http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654.

[7] A partir do projeto foi produzida a composição de obra coreográfica atravessada pela experiência da Somática da Voz *Aquário de Almas Sutis: corpos estelares e falsos brilhantes*. Ver artigo *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes*: procedimentos somático-vocais na composição em dança e registro áudio visual sobre a obra neste dossiê.

nos direcionado a uma abordagem somática da voz. Assim, temos ponderado: Que tipo de relação com a prática somática Eutonia o PDTA engendra? Trata-se de uma relação instrumental ou seus princípios são operantes tanto no desenvolvimento metodológico quanto nos objetivos finais da prática em questão? De que forma o PDTA dialoga ou não com a noção de somática da voz? Se sim, de que forma isto acontece? Ou quais são os aspectos da abordagem que nos distanciam de uma prática somática da voz? Os aspectos somáticos estão presentes ainda em nossas propostas estéticas?

Para dar início a este caminho aberto pelas angústias produtivas apresentadas nas questões postas, nos parece importante apresentarmos alguns aspectos relevantes para nós sobre prática somática Eutonia para oferecer a quem lê e não conhece a prática alguma superfície de contato, ao menos literária, com a prática.

Nossas superfícies de contato com a Eutonia

Gerda Alexander (1983), assim como outros propositores de abordagens somáticas, partiu de suas próprias condições corporais para reconhecer a relevância da percepção consciente das sensações do corpo como uma forma de equilibrar suas tensões, posturas e movimentos e influir positivamente em sua totalidade, incluindo seus aspectos sociais e psicológicos, por exemplo.

Thomas Hanna (1971) utilizou o termo *soma*, nos anos 70, para se referir ao ser humano como unidade psicofísica e abordagens que trabalhavam com essa perspectiva como a Eutonia, formulada por Alexander, foram agrupadas em torno do neologismo *Somatics*, que veio a definir um campo de estudos, ao considerar como denominador comum de diversas práticas corporais do século XX, o foco na sensação interna dos corpos, nas percepções e experiências dos corpos em relações com os ambientes e em suas capacidades de autorregulação por meio do feedback contínuo entre as funções sensoriais e motoras. Assim, considera que a somática tem como objetivo estudar o ser humano de uma perspectiva interna em sua singularidade (Hanna, 1971).

A Eutonia foi apresentada publicamente em 1959 em Copenhague, na Dinamarca, onde Alexander desenvolveu a sua proposta que parte das sensações proprioceptivas desde a pele até os ossos do esqueleto em uma atitude vivencial e investigativa sobre os estados corporais no presente (Alexander, 1983). De acordo com Jean-Marie Huberty (2013), eutonista formado

por Alexander, a Eutonia propõe a realização pessoal através do acionar do conhecimento do próprio corpo em participação ativa[8], através de sensações geradas pelo contato da pele com o meio ambiente, numa relação dialógica dos participantes com as suas experiências.

Segundo Alexander (1983), o neologismo Eutonia é uma palavra formada a partir do grego *eu* (justo; bom; equilibrado) e *tònos* (tônus). Para Márcia Regina Bozon de Campos (2011), eutonista brasileira, o nome da prática sintetiza a proposta de influir sobre o tônus muscular de modo a adaptá-lo conforme as necessidades de cada situação vivida, através da autopercepção e consciência corporal. O tônus corporal é aqui considerado como a tensão ou atividade de resistência e elasticidade de um músculo em repouso aparente. O tônus, portanto, é uma qualidade atribuída a corpos vivos: nossos estados tônicos nos apresentam dados sobre a nossa vitalidade ou qualidade de resposta às interações com o meio ou às situações relacionais, ativa ou receptivamente.

Etimologicamente, a palavra tônus deriva do latim *tonus* e do grego *tònos* e curiosamente nas duas línguas o termo traz a ideia de "modo de fazer", "estiramento" e "tom" (Bueno, 1967) nos aproximando, curiosamente, da noção de tonalidade na música, que por sua vez remete o ordenamento, ou afinação, de uma peça musical em torno de uma nota central, chamada de tônica (Vieira, 2016).

Campos (2011), adverte que embora o equilíbrio tônico seja um dos focos da Eutonia, a prática não propõe exercícios incidam diretamente sobre a musculatura para flexibilizá-la, mas atua sobre a pele e sobre os ossos para tal fim. A pele é assumida como órgão de contato do corpo com o meio, mas ao invés de criar um limite entre corpo e o meio, o permite realizar trocas constantes, incidindo de modos variados sobre a dinâmica do tônus corporal (Alexander, 1983). A consciência da pele, é uma das práticas mais expandidas na Eutonia e nos permite vivenciar o contato. A pele delimita a relação fronteiriça entre o que é percebido como espaço interno em relação ao espaço externo, pois recobre toda a superfície do corpo e contém diversos receptores nervosos que recebem estímulos do ambiente externo e influenciam na regulação do tônus corporal (Campos, 2011).

Outra forma por meio da qual propõe-se regular o tônus corporal parte da consciência dos apoios do corpo no chão ou sobre determinados objetos. Conforme Campos (2011, p.26):

[8] Gerda Alexander foi influenciada pelo movimento da Escola Nova que propôs uma inversão ao foco da educação tradicional, centrando-se na experiência de quem aprende, assim como em sua autonomia no processo de aprendizagem (Huberty, 2013).

> [...] quando a atenção se dirige aos apoios, são ativados os receptores nervosos situados na superfície da pele responsáveis pelo registro de pressão e consequentemente é enviada uma mensagem para o sistema nervoso central de que aquela determinada região para a qual foi dirigida a atenção pode relaxar, pois está sendo sustentada. Dessa forma, o estado de tensão muscular dessa região se altera.

Neste fluxo, a percepção das distâncias entre os apoios do corpo estendido sobre o solo, bem como a criação de linhas imaginárias entre esses apoios e a superfície do corpo que não está apoiada, fornecerá a consciência da tridimensionalidade do corpo nos eixos, longitudinal, transversal e oblíquo (altura, largura e diâmetro corporal). A espacialidade em três dimensões proporciona ao indivíduo a experiência de seu esquema corporal em relação aos outros e ao ambiente (Campos, 2011).

Outro caminho para flexibilização tônica está relacionado à reorganização postural proposta a partir da percepção dos apoios, conforme observado; caminho que se relaciona a sensibilizações a partir dos ossos e suas inúmeras e variadas formas de conexões. A importância dos ossos para a Eutonia esta desdobrada por Alexander em diversas perspectivas em *Conversas com Gerda Alexandre* (2007), livro compilado a partir de entrevistas que a pedagoga musical argentina, Violeta Hemsy de Gainza propôs à criadora da Eutonia durante a sua última passagem pela Argentina em 1980 por duas semanas. A estimulação dos ossos, a percepção do tamanho, forma, localização, volume, direção, alinhamento é proposta em diversos tipos de experimentações, a fim de que sejam propiciadas experiências variadas. Alexander observa a relevância de adequar a distribuição do peso do corpo aos ossos - camada profunda do nosso corpo - identificando as articulações, os tendões e ligamentos para o realinhamento do eixo corporal. Assim, a estrutura óssea reavivada pode liberar os outros tecidos para desempenhar outras funções que não a de sustentação (*in* Gainza, 2007).

A respiração e suas dinâmicas são abordadas como forma de contato e troca constante e intensa do corpo com o ambiente propiciando a vivência do espaço interior do corpo com ênfase na percepção anatômica e nas delicadas e sutis dinâmicas dos lábios, bochechas, boca, dentes, palatos, faringe, laringe, língua, osso hioide para a produção de voz. Ainda é possível estimular a percepção do contato e dos apoios do corpo sobre o chão a partir da variação de pressão que propicia a estes.

Contudo, dada à sua suscetibilidade às intervenções e seu potencial de influir diretamente nos estados corporais, pela alteração da pulsação e da circulação sanguínea, Alexander (1983) sugere que a respiração não seja ativada intencionalmente em fases iniciais

do trabalho. Ela observa que a maior parte da nossa respiração é realizada de forma involuntária, assim, o trabalho mais relevante para a proposta seria normalizar este tipo de respiração, contudo sem agir diretamente sobre ela, mas de modo indireto por meio da regulação do tônus corporal (1983). Esta questão será abordada adiante quando tratarmos das Sequências Respiratórias propostas no PDTA.

Assim, os princípios da técnica corporal Eutonia, de Gerda Alexander nos permitem trabalhar no PDTA as associações entre pele, ambiente, objetos, chão, contato, apoios, peso, ossos, impulso, transporte, dinâmicas respiratórias (inspiração e expiração) e, por conseguinte, nos acena a ter maior disponibilidade para lidar com os problemas de atuação com quais lidamos esteticamente. Por outro lado, entendemos que o trabalho com os princípios eutônicos propicia uma potente linha de acesso para o trabalho de atuação, uma vez que nos convida a operar sobre a flexibilidade, disponibilidade ou adaptabilidade do corpo para a produção de voz e de movimento, na produção de sentido em cena.

Aproximação à Somática da Voz

A partir de todo o aporte pedagógico que a Eutonia nos tem oferecido, estávamos seguras de que a abordagem para a formação vocal que realizámos a partir do PDTA era sem dúvida somática. Aos poucos, ao entrar em contato com as discussões propostas por Pizarro, a partir dos estudos de Somática da Voz, passamos a duvidar da realidade daquela segurança e seguimos provocadas a compreender e nos situar melhor neste campo, há muito existente, mas recentemente delineado como tal em relação aos estudos da voz.

Christina Kapadocha, fundadora do *Somatic Acting Process®*, editou em 2021 o livro *Somatic Voices in Performance Research and Beyond*, em uma coleção da editora Routledge dedicada exclusivamente aos estudos da voz. A partir da apresentação da autora ao livro podemos inferir que a publicação em questão reivindica que o conhecimento das práticas somáticas sobre a voz seja reconhecido pelos estudos da voz, que na percepção da autora tem sido dominados por discursos e conhecimentos dominantes. Ela compreende que os estudos de voz devam se posicionar de modo transdisciplinar e reconhecer o que ela chama de "polifonia vocal", a fim de desafiar especializações ou tomadas de poder por determinadas perspectivas.

Para a pesquisadora (2024), as práticas situadas no campo Somática da Voz se diferenciam das abordagens de voz, fala e canto voltadas para a performance por permitirem

espaço para consciência individual e multivocal, experienciadas em contiguidade com a escuta somática. Compreendemos assim que Somática da Voz desenha-se como um campo que se abre para um interesse mais amplo sobre a vocalidade, indo além da formação vocal voltadas para formas já estetizadas ou codificadas de produzir voz.

Observamos ainda, que os lugares que vocalização parece ocupar nas diversas práticas somáticas nos levam a compreender que extrapolam a noção da voz como o suporte para a linguagem verbal, por exemplo, ou noções de realização vocal que ditem modelos vocais considerados mais ou menos apropriados. Também supera a própria noção da vocalização como um ato performativo sempre direcionado ao exterior, ao consumo de outrem. Nos parece que a vocalização somática encontra um lugar de escuta de si na busca pela diversidade de reações orgânicas que a voz pode operar ou ativar no e com o *soma*.

Pizarro (2018) que é professor certificado em Body-Mind Centering$^{SM™}$ (BMC), compartilhou aspectos de sua experiência com a dimensão somática da voz a partir da forma como o método BMC $^{SM™}$ propõe explorações em anatomia experiencial sobre dinâmicas da respiração e da vocalização. O pesquisador observa que "a vocalização está presente no método como ferramenta terapêutica, como possibilidade de somatização de todas as estruturas corporais, e como um estudo em si" (Pizarro, Brito, p. 274, 2018). Contudo, ele também nos atenta às práticas somáticas da voz como formas de abordagem estéticas.

Ou seja, considerar que a voz seja um acontecimento do corpo não garante que tenhamos uma abordagem somática da voz. Há um enorme campo que é necessário que seja reconhecido pelos estudos da voz que ampliaria as possibilidade das próprias técnicas vocais consolidadas.

Os conceitos do PDTA e a perspectiva somática

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios orienta o desenvolvimento de uma técnica corporal para a produção de as altas intensidades vocais em performance ou em sala de aula (Davini, 2002) de modo a flexibilizá-la não somente em termos de intensidades, mas também de frequências, timbre e duração.

A fim de situar o PDTA epistemológica e criticamente apresentamos as noções de corpo, voz e movimento, parâmetros do som, técnica que urdem o tecido da rede conceitual de base

para a proposta metodológica em questão. Em adição, nos parece relevante verificar as aproximações à Eutonia e à noção de voz somática que podemos realizar junto a tais noções.

Para nossa partida, deixamos distantes as noções compreendem tanto o corpo quanto a voz como 'instrumentos', pois entendemos que tais definições não correspondem em absoluto às potencialidades do corpo e da voz humana em performance (Davini, 2002, 2008, 2010, 2012, 2019; Vieira 2008, 2009a, 2009b, 2013 e 2016). Portanto, buscamos cuidar bastante do modo como falamos e escrevemos sobre ambos em contextos de aprendizagem, uma vez que estamos tão colonizados pela noção instrumental que devemos estar atentas aos deslizes de linguagem.

Davini compreende a voz e o movimento como "produções do corpo capazes de gerar sentidos complexos, controláveis na cena" (Davini, 2002, p.60). Voz e movimento assemelham-se entre si enquanto produções do corpo e são intrinsicamente conectados, assim como se afetam mutuamente.

Entre as diversas possibilidades da dimensão acústica da cena, a voz, que é uma forma de som e se manifesta a partir de parâmetros, ou seja, fatores que possibilitam e modelam a percepção do som: a frequência, a intensidade, a duração e o timbre (Vieira, Lignelli, 2018; Lignelli, 2019). Deste modo, a depender da referência de quem produz ou de quem o percebe, um som pode ser identificado em gradações de grave ou agudo, forte ou fraco, breve ou longo, ou a partir de impressões descritas por meio de metáforas sinestésicas que nos levem a sentidos para além da audição.

É relevante observar que os parâmetros do som que constituem a nossa percepção de som vocal citados acima resultarão não apensas do formato e das características anátomofisiológico do corpo que o realiza, como acontece em geral com os instrumentos, mas também de sua psicodinâmica (Dordette, 2017), pois a nossa voz, assim como nosso tônus, nossa respiração, nossos gestos assumem qualidades que refletem nossos estados psíquicos. Do mesmo modo a nossa voz é ainda atravessada por fatores sociais e ambientais (Berry, 1991), tramados em diversos marcadores sociais - como classe, etnia, gênero, sexo, idade, nacionalidade, naturalidade, entre outras - que nos constituem pessoas materiais e históricas.

A voz humana, percebida a partir de tais potencialidades, sutilezas e complexidades, à sua multiplicidade, além da infinita abertura às potencialidades estéticas às quais desejamos, em nossa perspectiva, é compatível com as noções fluidas de corpo e de movimento presentes nas perspectivas somáticas, como a que trabalhamos a partir da prática Eutonia. Contudo

lidamos em processos de treinamento para performance com necessidades que extrapolam a busca por um corpo normalizado ou natural, uma vez que nos preparamos para atuar a partir da criação de universos estéticos paralelos à experiência dita cotidiana, portanto, buscamos abrir nossos corpos a outras possibilidades de nos relacionarmos com o próprio real.

Assim, chegamos em uma encruzilhada na qual precisamos diferenciar propostas de treinamentos situadas numa perspectiva reprodutiva, focados em estéticas específicas, e treinamentos propostos em perspectiva flexibilizadora (Davini, 2002; Vieira, 2009a), para afirmar que não intentamos nos afastar de uma perspectiva somática.

Conforme Davini (2002) o PDTA considera a técnica como forma de se abrirem as possibilidades corporais das pessoas em formação para que estejam disponíveis à diversidade estética contemporânea, convencionais ou inusitadas, ou ao enfrentamento de problemas estéticos advindas do exercício teatral (Vieira, 2016). O trabalho técnico, assim se posiciona ao lado do trabalho criativo, ao permitir a abertura das potencialidades corporais, tanto para o já convencional quanto para o ainda inusitado. Conforme Davini (2002), a técnica objetiva tornar processos corporais involuntários em voluntários, e não se propõe à fixação ou à reprodução.

Este é um aspecto muito relevante para nós, quando nos colocamos diante da prática e ética somáticas que podem encontrar nas noções de técnica uma forma de fixação de padrões de respostas aos estímulos do mundo. Conforme Campos (2011), a Eutonia parte do princípio de que todo organismo vivo tem a capacidade nata de autorregulação, pois durante um único dia vivemos inúmeras situações que possuem padrões próprios de funcionamento que são, por sua vez, variáveis e transitórios, dependendo do momento e das circunstâncias, sendo que muitas vezes nosso corpo efetua operações complexas sem tenhamos consciência de como isto está ocorrendo.

Observamos que uma das formas de abrirmos possibilidades aos corpos criativos seria levar a nossa atenção para as relações entre a produção postural, cinética e vocal, observando que cada uma das produções interfere nas outras. Quando caminhamos e vocalizamos uma única frequência continuamente, a tendência é que percebamos uma oscilação da linha que responde ao ritmo da caminhada, por exemplo. Neste caso estaríamos percebendo a nossa disposição à integração dos acontecimentos corporais. Contudo, também nos propomos a observar quando esta inferência é produtiva ou desejada e quando não é produtiva nem desejada. Assim, trabalhamos tanto para o reconhecimento da associação entre os dois tipos

de produção corporal, para que possamos também atuar sobre dissociação entre eles, caso desejemos.

O treinamento proposto diz respeito, como já assinalamos, à adaptação do sistema nervoso para realizar voluntariamente determinadas funções corporais geralmente involuntárias, tornando possível o controle de seus resultados, transformando-as em condutas. Em etapas mais avançadas da aquisição da técnica em treinamento, o sistema nervoso passa a assimilar as novas condutas, que são realizadas em cena dispensando aquela atenção inicialmente exigida nas fases iniciais do treinamento, em um movimento de repadronização.

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios[9] e delineamento metodológico.

O PDTA identifica amplamente o papel do trabalho postural na produção vocal em altas intensidades e as relações dinâmicas entre voz e movimento (Davini, 2008, 2019; Vieira, 2016), - característica esta que é devida diretamente à Eutonia - enquanto as técnicas tradicionais de canto desconsideram, por exemplo, o apoio primordial do corpo sobre o chão e consideram apenas o apoio da pressão de ar sobre a pélvis e o do ar nas regiões subglótica e supraglótica.

A coordenação dos três apoios é estimulada inicialmente quando organizamos o corpo em torno dos seus eixos Longitudinal e Transversal, expandidos a partir do contato dos pés com o chão. Esta organização do corpo em torno dos eixos, já demanda certa flexibilidade de tônus muscular, explicitadas pelos diversos tipos de resistências musculares do corpo a tal organização. Alinhando e organizando o corpo em torno dos eixos Longitudinal e Transversal também se evidenciam as fixações de tônus, pois, se a musculatura estiver encurtada em alguma região resistirá em repousar ao longo dos ossos alinhados em relação ao chão ou, se estiver muito estendida, não sustentará determinada parte do corpo alinhada. Em ambos os casos temos exemplos de fixações de tônus: no primeiro caso, de fixação de tônus alto e no segundo, de fixação de tônus baixo.

Importante observar que toda esta organização é vivenciada a partir de diversas posições o corpo em relação ao chão, a fim de que sejam identificados e exercitados os ajustes

[9]A proposta metodológica aqui apresentada foi primeiramente publicada no *Módulo 11- Laboratório de Teatro 2* do já extinto Programa de Educação à Distância - Pró-Licen (Davini; Vieira, 2009). Nesta publicação está descrita grande parte das sequências de exercícios mencionadas aqui. A publicação do capítulo de livro *A voz como produção corporal: O Princípio Dinâmico dos Três Apoios* na coletânea *Práticas e poéticas vocais II*, amplia a divulgação de alguns aspectos da proposta e aprofunda noções conceituais que a embasam (Vieira, 2016).

necessários para recuperar a sensação desta dinâmica em outras formas posturais para que possamos produzir voz em altas intensidades mesmo em deslocamento ou em posições que não sejam favoráveis a uma postura alinhada de modo verticalizado.

Assim, o trabalho se inicia pelo **primeiro apoio** do corpo: o chão. Os apoios do corpo sobre o chão, ou sobre alguma outra superfície, serão base para aplicarmos o impulso adequado a variadas demandas de deslocamentos, nos permitindo assim, reorganizar a nossa atividade corporal no sentido de nos aproximarmos de uma movimentação o mais 'econômica' possível, ou seja, aquela que nos permita obter o maior rendimento com o menor desgaste. Também é sobre este apoio que focamos o impulso expiratório para a produção de som vocálico. Assim os apoios para o transporte são os mesmos que sustentam o impulso expiratório.

Por sua vez, o **segundo apoio**, a pressão de ar sobre a região pélvica, demanda a estimulação da musculatura intercostal e abdominal que permitirá a sustentação de uma dinâmica respiratória para o aumento da pressão de ar subglótica.

Por meio da repetição das sequências de exercícios posturais e respiratórios propostos, levamos o corpo a apropriar-se delas a fim de que o **terceiro apoio** seja definido: o da voz propriamente dita, ou seja, o das vogais sobre a região glótica e supraglótica. Situado na laringofaringe, o terceiro apoio é o lugar a partir do qual é possível produzir todos os sons vocais, em frequências, intensidades e timbres variados (Davini, 2002). Já os exercícios de vocalização cumprem o objetivo de coordenar esse esquema respiratório com o som vocal, como veremos.

Até este ponto, apresentamos de modo mais aproximado da prática a dinâmica dos três apoios. Esta dinâmica é exercitada por meio de Sequências Posturais e Cinéticas, Sequências Respiratórias e das Sequências de Produção de Som, cujos objetivos e exercícios foram descritos em publicação prévia (Vieira, 2016).

Observamos que os três tipos de sequências podem ser combinados em uma mesma aula, na medida em que os conteúdos das distintas sequências sejam compatíveis quanto ao grau de complexidade. Por exemplo, se uma dada sequência de vocalização demanda os conteúdos ainda não trabalhados nas sequências posturais, cinéticas e respiratórias, deve ser evitada e substituída por outra que se agregue aos conteúdos já trabalhados ou aos que serão trabalhados na aula.

Focaremos, a seguir, nas Sequências Respiratórias e nas de Sequências de Produção de Som uma vez que é o nosso principal interesse apresentar as dificuldades de conduzir tais sequências de modo somático, ou seja, estimulando os praticantes a se manterem na sensação interna dos corpos, nas percepções e experiências em relações com os ambientes, enquanto vocalizam.

Aproximações somáticas nas Sequências Respiratórias e de Produção Sonora ou Vocalizações.

Durante os anos que temos aplicado o PDTA em atividades de graduação ou pesquisa, observamos que mesmo realizando práticas somáticas previamente ao adentrarmos nos momentos em que a respiração e vocalizações eram o foco, percebíamos uma mudança do tônus geral dos grupos. Dificilmente as pessoas estariam vivenciando aquela experiência de uma forma investigativa ou autônoma como sugere a Eutonia e nos víamos em contradição direta e relação ao que propúnhamos.

Ao longo do tempo, desenvolvi pequenos procedimentos, levando em conta a simplificação de desafios respiratórios ou de vocalizações, bem como o aumento da duração de alguns exercícios, mesmo que significasse avançar menos nos conteúdos a serem trabalhados no semestre.

Sequências Respiratórias:

Enquanto organizamos o corpo a partir da expansão do eixo Longitudinal, possibilitamos a dilatação e desobstrução de todas as cavidades ósseas e cartilaginosas que funcionam como caixas de ressonância para a voz.

Já, a técnica respiratória para a produção de voz em altas intensidades realiza-se por meio da expansão do eixo Transversal, considerando assim a suspensão das costelas associada à expansão transversa da cintura escapular, gerando sensação de expansão tridimensional. Assim, a técnica respiratória pode ser considerada como parte do trabalho postural propriamente dito, uma vez que a sua realização está diretamente relacionada ao trabalho ósseo e aos apoios do corpo sobre o chão.

A técnica respiratória adotada neste contexto é a intercostal, que permite grande aumento da pressão subglótica, bem como sua sustentação por meio da expansão das costelas

em todas as direções simultaneamente, de modo a interferir menos na expansão do eixo Longitudinal e no tônus da cintura escapular, onde procura-se o menor tônus possível.

Parte do trabalho respiratório consiste em aumentar o espaço da cavidade torácica, provocando a diminuição da pressão interna, o que permite que o ar seja inspirado passivamente com menor resistência, uma vez que a pressão negativa da cavidade torácica tende a igualar-se à pressão positiva do meio. Deste modo, sugerimos que evitem no treinamento a ideia de 'trazer o ar pelo nariz', pois entendemos que este procedimento obstrua a passagem do ar, tornando a sua reposição relativamente mais demorada. Propomos então, a ideia de expandir a cavidade torácica, para que o ar a ocupe instantaneamente e de forma mais eficaz para as nossas necessidades.

Nas sequências para o desenvolvimento de tal exercício geralmente percebemos uma certa angústia, cremos que muito relacionada à intervenção na fonte imediata de vida, associada ao abandono dos trabalhos posturais prévios.

Entendemos ser relevante observar os cuidados que Alexander sugere ter em relação às intervenções voluntárias sobre a respiração com foco na noção de normalização da respiração inconsciente ou involuntária:

> A normalização da respiração não se realiza com exercícios respiratórios diretos, mas sim indiretamente, relaxando as tensões que impedem a plenitude da respiração inconsciente adequada. [...] Se, pelo contrário, fazemos exercícios respiratórios voluntários, essas inibições são aparentemente desfeitas num movimento respiratório mais amplo, mas reaparecem com a respiração inconsciente no momento em que suspendemos os exercícios. Essas experiências são confirmadas continuamente com alunos que já praticaram exercícios respiratórios conscientes: cantores, atores, reeducadores, esportistas. Em todos eles a regularização das tensões é, em princípio, mais demorada, uma vez que as fixações de sua musculatura e de seus órgãos opõem mais resistência do que no caso de alunos que nunca realizaram exercícios respiratórios (Alexander, 1983, pp.15-6).

Alexander nos apresenta um problema, aparentemente incompatível com o tipo de treinamento comumente apresentado na produção de voz em altas intensidades ou com foco na produção estética que demanda um grau considerável de alteração do movimento respiratório ou do envolvimento de determinados grupos musculares não tão requisitados pela respiração normalizada. Como garantir que a implementação de técnicas respiratórias para as altas intensidades não desestabilize a plenitude da respiração inconsciente?

Esta cautela em relação à intervenção sobre o movimento respiratório tem sido tratada como basilar na abordagem do PDTA pelos mesmos motivos expostos acima e identificados na prática pedagógica. Contudo como operamos para um tipo de produção vocal que demanda trabalhar com certo aumento da pressão subglótica que, certamente, não

corresponde à respiração involuntária, o nosso desafio é buscar táticas para ter uma relação eutônica no processo deste tipo de treinamento nesse e em outros casos e evitar impactos nocivos à respiração involuntária.

Apesar de a respiração intercostal ser considerada por nós como a respiração que melhor se adéqua às nossas demandas, passamos a explorar diversas formas respiratórias, a fim de que a respiração intercostal não resulte fixada pelos corpos em treino. O desejado é que o corpo possa responder flexivelmente também a outras demandas respiratórias, pois, se bem a respiração intercostal mostra-se como a mais apropriada para o trabalho técnico vocal na produção das altas intensidades vocais, outros tipos de respiração, como a peitoral, abdominal, intermitente entre outras tantas formas, tendem a resultar produtivas e estimulantes para trabalho que se aspira constantemente exploratório e investigativo, conforme a proposta eutônica.

Outra forma que temos proposto para abordar a respiração é a experimentação de gradações entre o que registramos como mais próxima à respiração involuntária na direção de outras formas de respiração, na tentativa de integralizar as passagens de uma forma a outra. Assim, quando focamos na respiração intercostal, experimentamos o seu máximo de expansão e sustentação da expansão como uma possibilidade e não como um padrão, enquanto realizamos experimentos que coordenem diversos níveis de expansão intercostal e a emissão vocal com variadas intensidades, desde o inaudível até o mais intenso som vocal.

Nesta direção, propomos formas de evitar um tipo de padronização respiratória que se fixe como uma dominância, uma vez que a flexibilidade às demandas estéticas são o nosso intento e ainda resgatar a qualidade eutônica das presenças das participantes durante as atividades.

Sequências de Produção de Som:

Trata-se de um trabalho complexo, acionando sincronamente vários eventos corporais que demandam um relativo grau de percepção do trabalho realizado pelo corpo e mais especificamente na relação entre a nossa fonação e a nossa audição.

As Sequências de Produção de Som têm, a princípio, o objetivo de exercitar a produção das vogais, responsáveis pela linha de som, que na produção de palavra falada e cantada será articulada pelas consoantes. Assim, tomamos as vocalizações como exercícios que consistem

em cantar sobre uma vogal uma sequência de frequências, escolhidas conforme objetivos didáticos, modulando-a, sem articular palavras ou definir frequências.

Nas vocalizações, além da frequência, observamos também o controle sobre os demais parâmetros, pois o ar expirado se transforma em som vocálico, com características definíveis e variáveis de intensidade, timbre e duração. Paulatinamente, as pessoas praticantes começam a estabelecer as relações entre o alinhamento corporal, a pressão de ar sobre os apoios do corpo e a produção de voz realizada, contudo precisamos de grande atenção, pois muitas vezes trabalhamos sequências vocálicas grupais contínuas, ao longo das quais as praticantes têm dificuldade de sustentar uma relação eutônica e coordenada da respiração, eixo, apoios e voz.

Enquanto elas precisam coordenar o corpo no espaço e respiração, observamos as necessidades corporais diferenciadas, como tônicas e posturais, para a produção de sons de frequência aguda e de sons graves. O corpo, ao longo de uma sequência de vocalização, mesmo que permaneça sem deslocar-se espacialmente, realiza pequenas e sutis mudanças posturais. Cada tipo de frequência vocálica demanda diferentes posicionamentos da laringe e distintas formas de coordenação fono-respiratória. Assim, durante as vocalizações há uma série de acontecimentos simultâneos, será possível estar presente em todos ao mesmo tempo?

Por exemplo, segundo Husson, para a produção de som em um registro agudo, o bloco laríngeo realiza um deslocamento descendente, o que permite às pregas vocais, simultaneamente, se alongarem, tendo seu tônus elevado, e diminuírem a distância entre ambas, favorecendo a elevação da frequência do som vocálico (Husson, 1965).

Com relação à coordenação fono-respiratória para a produção de sons de frequência aguda, se faz necessário o aumento da pressão subglótica a fim de que se garanta uma pressão de ar conforme as demandas de ressonância. Como na produção de frequências agudas as fases de abertura da fenda glótica são extremamente curtas, registramos menos gasto de ar inspirado por fração de tempo. Já na produção de sons de frequências graves, enquanto devemos manter uma considerável pressão subglótica, expandindo a região intercostal, a fim de garantirmos a intensidade do som produzido, registramos maior gasto do ar expirado por fração de tempo, uma vez que as fases de abertura da fenda glótica são mais longas que as do som agudo.

Neste sentido procuramos propiciar oportunidades para que as pessoas participantes percebam, a princípio, o que é preciso que aconteça em seus corpos para que produzam o som vocal em frequências variadas, enquanto mantêm controle sobre os parâmetros de

intensidade, timbre e duração, cientes de que a intervenção sobre um parâmetro tende interferir na produção do outro, conforme observamos aqui, anteriormente.

A tendência é que, ao nos encaminharmos para a produção de sons mais agudos em uma vocalização, haja uma diminuição na duração da sequência vocálica, acelerando o seu andamento. Assim, em um momento posterior ao acesso e controle deste registro será indicado também que se mantenha o foco na duração dos exercícios, a fim de que possam realizar a dissociação entre o aumento da frequência e da aceleração do andamento.

Conforme indicamos, deve-se observar também a manutenção do timbre e da intensidade na primeira fase de apropriação da técnica. O 'som boca fechada', tal como proposto, é o som de referência para a voz, pois em sua produção estimulamos a ativação de todos os ressonadores simultaneamente. Assim, nos exercícios de vocalização, quando se produz modulações na frequência do som fundamental sobre diferentes vogais, o timbre obtido no 'som boca fechada' deve se manter como referência. Cabe ressaltar que o exercício sobre a totalidade dos ressonadores para a manutenção deste 'timbre inteiro', é possível no trabalho com as altas intensidades, uma vez que neste contexto trabalhamos com pressão de ar suficiente para percorrer o conjunto de ressonadores concomitantemente.

Busca-se assim, a voz em altas intensidades com o timbre composto pelo maior campo de ressonadores, para que em etapas futuras de exercícios técnicos ou em produções estéticas, seja possível aos praticantes selecionarem e combinarem timbres e intensidades adequadas às atualizações de personagens e às modulações de atitudes e intenções, conforme as múltiplas necessidades das propostas teatrais.

A manutenção daquele 'timbre inteiro' contribuirá ainda com a flexibilidade para a modulação de frequências. Durante a vocalização de sons agudos, por exemplo, se perdermos o contato com os ressonadores médios e graves, teremos dificuldades de realizarmos transições para as frequências médias e graves. A mesma atenção é necessária para a produção de sons graves: se perdermos o contato com os ressonadores médios e agudos, teremos dificuldades de realizarmos transições para as frequências médias e agudas ao longo dos vocalizes. Nos dois casos, o timbre também sofrerá alteração, passando a serem enfatizadas as ressonâncias mais próximas ao som fundamental produzido.

Assim, estimulamos praticantes para que realizem determinadas compensações de ressonância ao longo das vocalizações, ou seja, enquanto estão produzindo um som fundamental grave, estimulamos a atenção aos ressonadores médios e agudos. No caso da

produção de som fundamental agudo, estimulamos a atenção aos ressonadores médios e graves. Assim, evitamos a fixação do corpo, mesmo que momentaneamente, em um tipo de emissão que privilegie uma única ressonância, disponibilizando-o para transitar por outros registros com agilidade e integridade tímbrica. Conforme Davini observava verbalmente em sessões de treinamento, "é preciso mudar algo no corpo para que o timbre não se modifique", remetendo-se às compensações tônicas ou às sutis mudanças posturais sugeridas ao longo das sequências de vocalizações. Compreendemos estas compensações necessárias como formas de autorregulação do corpo.

Entendemos ser relevante também pontuarmos especificamente a atividade tônica e postural da face durante as vocalizações, dando continuidade às questões posturais, contudo em sua dimensão micro. As técnicas de produção de voz em alta impedância projetada demandam a abertura verticalizada da boca: conforme o som produzido passa a ser mais agudo, a mandíbula deve abaixar-se, enquanto os lábios são projetados para fora, deixando os dentes da arcada superior à mostra, auxiliando na elevação do palato mole e o alargamento da faringe. Assim, experimentamos na face a mesma atividade ascendente e descendente que experimentamos no eixo Longitudinal, enquanto a mandíbula e a base da língua trabalham na direção descendente, toda a parte superior da face - lábios superiores, palato mole, região do olho, narinas - trabalha na direção ascendente. Tal verticalização da abertura da boca tende a aumentar progressivamente na medida em que acessamos frequências mais agudas. Qual é a gradação ou sensação de gradação necessária para que cada praticante atinja o objetivo?

O trabalho de técnica vocal, conforme já enfatizamos anteriormente, consiste em interferências voluntárias sobre os processos corporais involuntários na produção de voz, lançando mão de sensações ou imagens corporais, experimentadas e elaboradas nas diversas situações de treino para disponibilizar o corpo às múltiplas exigências do trabalho teatral.

Outro aspecto de valor para esta proposta refere-se às relações entre a escuta e a voz de praticantes em processo de treinamento, contudo nos restringiremos aqui a apenas uma observação quanto a ele. No início do trabalho técnico, lembramos as pessoas praticantes que quando escutamos a nossa própria voz, não a escutamos como os outros a escutam, pois a escutamos pelo ouvido externo e pelo nosso ouvido interno, ao mesmo tempo. Assim, ressalvamos que o *feedback* do professor e dos colegas é importante na apresentação de referências ao estudante para o reconhecimento das diferenças entre como ele escuta e como escutam a sua voz, contribuindo para a coerência do seu imaginário sobre sua própria voz.

Contudo é necessário revisitar em formas experimentais as singularidades de soar de uma forma que somente nós escutamos, propiciando oportunidades de lidar com estas diferenças. referências a fim de integralizar a nossa percepção sobre a nossa própria voz.

As necessidades de variações nos apoios, na respiração, na laringe, na boca e nos lábios e na cabeça a nível ósseo e muscular descritas ao longo deste item, ocorrem várias vezes em uma mesma aula ou sessão de treinamento. Como favorecer a permanência das pessoas participantes atentas a tantos micro-acontecimentos síncronos ou assíncrono e que acontecem em um curto espaço de tempo?

Um último aspecto desta anamnese refere-se ao prazer, à sensação de entusiasmo que, felizmente, pode tomar conta dos corpos e formam um ambiente de certo êxtase, durante e depois de exercícios de vocalização em grupo ou individualmente. Sem lugar a dúvidas é uma experiência em que constatamos os efeitos dos esforços corporais para as vocalizações e das próprias vocalizações sobre seus próprios corpos, vibrantes e vibrados simultaneamente.

Reflexões ativas

Apresentamos a origem e os interesses associados à formulação do Princípio Dinâmico dos Três Apoios. Observamos que foram desenvolvidos a partir da necessidade de resolução de um problema pedagógico. Davini produziu diálogo metodológico entre as demandas vocais para a cena e a Eutonia. Consolidou além de uma técnica para a produção vocal em altas intensidades, uma rede de saberes consistente em suas relações com a formação para quem atua e ensina.

Assim, a Eutonia no PDTA não desempenha o papel de suporte para o treinamento vocal, não foi instrumentalizada se transformando em mera preparação para o trabalho vocal. Ao desejarmos que a proposta de treinamento vocal nos permita disponibilizar nossas potências criativas, ao invés de fixá-las a uma forma estética exclusiva, cremos que ela ocupe um lugar ético, pois assim como para a Eutonia, compreendemos que mesmo pessoas treinadas para cantar em uma única forma estética são passíveis de novas programações cognitivas, diante do trabalho desapressado que não busque resultados imediatos.

Ao problematizar a noção reprodutiva da técnica, o PDTA busca na Eutonia exercícios específicos de sensibilização da pelo, realinhamento ósseo, toques e manipulações para que

pessoa praticante possa ampliar a sua experiência sensorial e cognitiva, sem que lhe seja imposta nenhuma sensação ou elaboração da percepção que possam gerar conclusões.

Quanto o trabalho de vocalizações temos nos dedicado a mantê-lo em uma perspectiva somática, realizando ajustes nos exercícios e nas formas de condução pedagógica. Uma prática que vale a pena ser destacada nas últimas palavras refere-se a não trabalharmos como se a vocalização fosse o ápice de uma preparação que começa com exercícios posturais.

Acreditamos ainda que o exercício de diferentes formas de soar vocalmente, sejam formas de perceber nossos corpos em outros estados e nos permite exercitar a nossa disponibilidade infinita às repadronizações, evitando que afirmemos a partir dos treinamentos formas dominantes de vocalizar como modos referenciais ou corretos.

Referências

ALEIXO, Fernando; DORDETTE, Daiane; MARTINS, Janaína. (Org.). **Práticas e poéticas vocais II**. Uberlândia: Edufu, 2016.ALEXANDER, Gerda. **A Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BERRY, Cicely. **Voice and the Actor**. London: Wiley, 1991.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande Dicionário Etimológico- Prosódico da Língua Portuguesa**, 8º Vol. São Paulo: Saraiva, 1967.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon de. Eutonia a pele consciente. **Psique Ciência e Vida**. São Paulo, v.6, n.**68**, p.24-30, ago. 2011.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon (Org). **Eutonia: Experiência Clínica e Pedagógica**. São Paulo: Zagodone, 2013.

DAVINI, Silvia. Pesquisa em Teatro: a questão da palabra e da voz. TELLES. Narciso. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

DAVINI, SILVIA. Pesquisa em Artes Cênicas. **MORINGA** - Artes do Espetáculo, v. 1, n. 2, 2010.

DAVINI, Silvia. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo**: El Caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Colecção Textos y Lecturas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2008.

DAVINI, Silvia. **Cartografias da voz no teatro contemporâneo:** o caso de Buenos Aires no final do século XX. Brasília: Universidade de Brasília, PPG-CEN, 2019.

DAVINI, Silvia. Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio **Folhetim**. Teatro do Pequeno Gesto , Nº 15, Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.

DAVINI. Silvia; VIEIRA. Sulian. Módulo 11 - Laboratório de Teatro 2. **Programa de Educação à Distância Pró-Licen**, Licenciatura em Teatro. Brasília: Artes Gráficas e Editora Pontual, 2009.

HUBERTY, Jean-Marie. A eutonia Gerda Alexander: das fontes europeias à sua divulgação na América Latina. CAMPOS, Márcia Regina Bozon (Org). **Eutonia: Experiência Clínica e Pedagógica**. São Paulo: Zagodone, 2013.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Conversaciones con Gerda Alexander**. Buenos Aires: Lumen 2007.

HUSSON. Raul.: **El canto**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

KAPADOCHA, Cristina. (2024). Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo-Eu falo: Logos somático rumo à assistência social. **Voz e Cena**, 5(01), 34-51. https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.54583

KESSELMAN, Hernán; KESSELMAN, Susana. **Corpodrama: cuerpo y escena** - Una nueva herramienta para el trabajo con grupos. Buenos Aires: Lumen, 2008.

LIGNELLI, César. **Sons e(m) Cena**: Parâmetros do Som. Tomo 1. Curitiba: Appris, 2019.

MORETI, Fernanda. **A Eutonia e o trabalho do Ator: Experimentos.** Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 169. 2010.

PIZARRO, Diego; BRITO, Nayara. Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind Centering™, **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 260-280, 2018.

STECKERT, Daiane Dordete Jacob. Corpo Vocal, Gênero e Performance. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença** 7(2) : 359-81, 2017.

TELLES. Narciso. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

VIEIRA, Sulian. Do Corpo como instrumento ao Corpo como lugar. **Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas**. Belo Horizonte: 2008.

VIEIRA, Sulian. Treinamento, Técnica e Estética no Teatro Contemporâneo. **Anais da V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo, 2009a.

VIEIRA, Sulian. O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, v. 8, p. 9-19. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2009b.

VIEIRA, Sulian; MATSUMOTO, Roberta. Potências do Corpo em Performance no Teatro Estático de Fernando Pessoa: quando palavras urdem movimentos. BARROS, Ariane (org). **Corpo e(m) Performance: processos de criação**. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

VIEIRA, Sulian. A voz como produção corporal: O Princípio Dinâmico dos Três Apoios. In: ALEIXO, Fernando; DORDETTE, Daiane; MARTINS, Janaína. (Org.). **Práticas e poéticas vocais II**. Uberlândia: Edufu, 2016.

VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 4-13, 2018. DOI: 10.20396/pita.v7i2.8651448. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651448. Acesso em: 19 dez. 2024.

Artigo recebido em 01/07/2024 e aprovado em 30/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.54585

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

---

[i] Sulian Vieira - É Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em Applied Theatre pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). É professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde, desde 2002, atua ministrando disciplinas dos eixos de voz, palavra e atuação nos cursos de graduação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pesquisa e orienta pesquisas na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores e professores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. Foi Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília (2015-2022) curso no qual tem atuado também como professora desde 2008. É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e membro da VASTA (Voice and Speech Trainers Association) desde 2015. sulianvp@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8105375243972897
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6688-9402

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

Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo-Eu falo: Logos somático rumo à assistência social

Christina Kapadocha[i]
East 15 Acting School, University of Essex – Loughton, United Kingdom

Tradução[1]: Diego Pizarro [ii]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo-Eu falo: Logos somático rumo à assistência social
Este artigo desenvolve o conceito da autora de *logos somático* como um enquadramento de práxis intercorporalizada que facilita as inter-relações entre vozes individuais e coletivas. A autora se baseia em seu projeto de Prática como Pesquisa (PaR), *From Haptic Deprivation to Haptic Possibilities*, e utiliza as oficinas em grupo do projeto *Are We Still in Touch*? como estudo de caso. As oficinas investigam como o toque autodirigido (iniciado e gerido pela própria pessoa) pode apoiar o senso de cuidado, bem-estar e expressão criativa em meio às mudanças sociais catalisadas pela pandemia. Os resultados da investigação sugerem que a escuta somática a si próprio se estende a um sentido intercorporalizado de cuidado com potencial para um impacto social mais amplo.
Palavras-chave: Práticas Somáticas. Logos Somático. Assistência Social. Intercorporalização. Prática como Pesquisa.

Abstract - I touch-I breathe-I move-I voice-I speak: Somatic logos toward social care
This article advances the author's concept of *somatic logos* as an inter-embodied *praxical* framework that facilitates interrelations between individual and collective voices. It draws from her Practice-as-Research (PaR) project *From Haptic Deprivation to Haptic Possibilities* and uses the project's *Are We Still in Touch*? group workshops as a case study. The workshops investigate how self-directed touch (initiated and managed by oneself) can support one's sense of care, wellbeing, and creative expression amidst societal shifts catalyzed by the pandemic. Research findings suggest that somatic listening to the self extends to an inter-embodied sense of care with potentials for broader societal impact.
Keywords: Somatic Practices. Somatic Logos. Social Care. Inter-embodiment. Practice-as-Research.

[1] Tradução do texto original em língua inglesa publicado no volume 1, do Dossiê Temático *Somática da Voz*, como: KAPADOCHA, C. I touch-I breathe-I move-I voice-I speak: Somatic logos toward social care. **Voz e Cena**, Brasília, v. 5, n. 1, pp. 34-51, 2024.

Resumen - Toco-respiro-me muevo-vocalizo-hablo: logos somático hacia la atención social
Este artículo desarrolla el concepto de la autora de *logos somático* como un marco de praxis intercorporalizada que facilita las interrelaciones entre voces individuales y colectivas. La autora se basa en su proyecto de Práctica como Investigación (PaR), *From Haptic Deprivation to Haptic Possibilities*, y utiliza los talleres grupales de *¿Are We Still in Touch*? como estudio de caso. Los talleres investigan cómo el contacto autodirigido (iniciado y gestionado por la propia persona) puede fomentar una sensación de cuidado, bienestar y expresión creativa en medio de los cambios sociales catalizados por la pandemia. Los hallazgos de la investigación sugieren que la escucha somática a uno mismo se extiende a un sentido intercorporalizado de cuidado con el potencial de un impacto social más amplio.
Palabras clave: Prácticas Somáticas. Logos Somático. Asistencia Social. Intercorporalización. Práctica como Investigación.

Introdução

Esta partilha de escuta somática com o sentido do tato foi intencionalmente concebida como uma prática individual para fazer parte da sua experiência de leitura. Você pode utilizar as mesmas etapas e princípios para avançar na prática em duplas dentro de seu próprio contexto profissional.

Por enquanto, encontre uma posição confortável onde quer que esteja, seja sentada, deitada ou em pé, ao receber essas palavras; talvez você não precise mudar nada. Ao encontrar conforto e apoio, meu convite é para que você perceba que organicamente e em qualquer posição escolhida, você está em contato físico com o espaço ao seu redor e com seu próprio corpo.

Para desenvolver esta prática, primeiro leve sua atenção aos pontos de contato entre seu corpo e o espaço, incluindo móveis e objetos com os quais você possa estar em contato. Permita-se mudar de posição sempre que precisar e libere seu peso para os pontos de contato que se desdobram. O convite é desenvolver um diálogo ativo com o espaço sem colapsar. Pergunte-se: Posso liberar ativamente meu peso para a retenção do espaço? Posso respirar através dos pontos de contato corpo-para-espaço como se o espaço também estivesse respirando comigo? Como eu recebo isso como um convite corporal e visual? O espaço como um parceiro respirante *que me segura. Percebo alguma mudança em minha respiração? Tente focar na simplicidade disso; desde os movimentos de subida e descida, abertura e fechamento dos pulmões até a totalidade do seu corpo como organismo respiratório, usando como âncoras de atenção os pontos de contato com o espaço. Observe. Não tenha pressa, este é um estudo experiencial, não um exercício.*

Quando estiver pronto, leve sua atenção para os pontos de contato com seu corpo. Vamos chamar isso de pontos de contato corpo-a-corpo. Podem ser mão com mão, mãos com corpo, ou outras superfícies entrando em relação. Por exemplo, a parte de trás do antebraço com a parte superior da coxa; a parte interna das coxas ou os pés se encontrando. Novamente, o convite é para testemunhar como você entra em contato com seu ser corporal, percebendo qualidades e materiais enquanto você também pode observar o diálogo com as peles *das suas roupas. Pergunte-se: como me sinto quando sou apoiada por mim mesma? Posso também respirar por esses pontos de contato enquanto minha pele respira? Você está respirando pelos pulmões e respirando por sua pele. Quando sintonizada com um ou mais pontos de contato, permita que eles movam você para uma forma de sequenciamento guiado pelo desdobramento dos pontos de contato corpo-a-corpo. A sequência é: Eu toco-Eu respiro-Eu movo. Quando disponível, acrescente também a consciência dos pontos de contato corpo-para-espaço e perceba de onde o movimento quer surgir.*

Em algum momento, você pode observar que a vocalização surge naturalmente enquanto você respira ou se move ativamente. Você pode trabalhar conscientemente com as qualidades dessa vocalização, permitindo-se soar pelos pontos de contato que movem você. Este é um ciclo integrado que agora segue: Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo. Em princípio, não existe hierarquia entre cada etapa e elas se manifestam juntas. Mas como isso é um estudo, sinta-se livre para dar-se o tempo necessário antes de produzir som. Recomendo que comece com um som de boca fechada, juntando os lábios suavemente enquanto alarga o espaço interno da sua cavidade oral, antes de progredir para sons mais abertos como os das vogais. Brinque com as qualidades, a intensidade, o tom e a profundidade da sua voz, como se você pudesse moldá-la através do toque, como uma escultora, como se você pudesse tocar a sua voz. Tente não criar expectativas em relação ao som que você produz. Em vez disso, foque nas sensações que foram ativadas e observe como isso pode afetar sua vocalização e sua escuta como atos multissensoriais de corpo inteiro.

Você pode desenvolver este estudo desvendando os princípios do seu toque e como eles conversam com a sua vocalização e escuta a partir das seguintes perguntas:

- *De onde é ativado o contato físico? Qual é a real fonte do toque? Minhas mãos ou outras superfícies da pele corporal, como costas ou pés? Essa consciência de corpo inteiro pode ajudar a direcionar minha atenção vocal também para a totalidade do corpo, em vez de exagerar demais o foco no meu sistema vocal como uma entidade separada?*
- *O que acontece quando minha atenção viaja de pontos de contato menores para maiores? Por exemplo, das pontas dos meus dedos até deitar totalmente de lado. Posso também vocalizar esta* coreografia *tátil percebendo respostas sonoras diferentes?*
- *O que acontece quando foco na pressão? Recomendo que você comece com pressão zero, como se não quisesse provocar nenhuma mudança, antes de brincar com diferentes níveis de pressão e testemunhar como isso pode informar sua vocalização através de pontos de contato corpo-a-corpo e corpo-para-espaço.*
- *O que acontece quando foco em movimento tátil? Pode ser esfregar, escovar, bater, dar tapinhas, acariciar, carimbar, deslizar, rolar. Pode também ser pausa ativa. Há sempre quietude em movimento e movimento em quietude. Como meu movimento afeta minha vocalização e vice-versa?*
- *E se eu trouxesse tudo junto liberando minha atenção numa forma de improvisação de vocalizar-pelo-toque? Como sinto minha própria voz? Como escuto a mim mesma?*

Quando estiver pronta, você pode começar falando através da sua atenção presente enquanto se move, durante as transições ou em momentos de pausa ativa. Você pode começar dizendo "Eu toco e...". Continue se escutando através da totalidade da pele corporal e da sua relação tátil com o espaço. Dê oportunidade para o descanso quando você sentir que seu estudo está completo. O que você quer dizer agora? Talvez você queira ir além através da escrita. Você sente alguma forma de continuidade?

Essa breve prática serve como uma abertura experiencial para esta discussão e é inspirada em minha metodologia de pesquisa como profissional da somática e do teatro, que eu introduzi como Processo de Atuação Somática. Baseia-se na forma como uso o toque como método de pesquisa no meu trabalho dentro e fora dos contextos da performance, incluindo a corporalização do texto na atuação. Mais especificamente, este estudo individual é informado pelo meu projeto de Prática como Pesquisa (PaR), denominado como *From Haptic Deprivation to Haptic Possibilities* (Da privação háptica às possibilidades hápticas). O projeto começou como uma resposta às diretrizes de distanciamento físico da COVID-19 em ambientes de treinamento de atores de teatro, tendo se desenvolvido para uma investigação mais ampla sobre o impacto do toque pessoal ou autodirigido no cuidado, bem-estar e expressão criativa nas comunidades. Envolve as oficinas em grupo presenciais, chamadas de *Are We Still in Touch?* (Estamos ainda em contato?), que têm ocorrido em diferentes formatos desde novembro de 2022 em vários centros comunitários, artísticos e de saúde, como o *Siobhan Davies Studios*, no sul de Londres, o centro comunitário *LightHouse and Gardens* e em colaboração com o *Women's Health's Café*, no leste de Londres.

Como parte das oficinas, as pessoas participantes expressam a escrita criativa como expressão reflexiva da prática baseada no toque oferecida com a sugestão "Eu toco e..."[2]. O objetivo não é que as pessoas participantes realizem sua escrita, mas, como proposto no estudo de abertura, vivenciem a interconexão de sua escuta e fala como componentes indissociáveis de suas experiências somáticas integradas e diversificadas dentro do grupo. Assim, mesmo quando não estão fisicamente em contato com as outras pessoas, o toque neste

[2] Você pode assistir a uma seção da oficina oferecido no *Siobhan Davies Studios* no domingo do dia 2 de julho de 2023, clicando no seguinte link: https://bit.ly/45GRw7y. O link é definido para começar no início da parte específica da oficina (1:02:47-1:11:42). Duas das reflexões criativas compartilhadas como parte do evento específico são usadas na seção "Logos somático como metodologia intercorporalizada" deste artigo. Por favor, note que a qualidade do som do espaço não é a melhor, mas espero que você seja capaz de segui-lo. O link também abrange toda a duração da oficina específica que combinou os formatos de uma oficina em grupo interativo e uma performance participativa.

projeto e artigo serve como lente para investigar a fala que vai além da produção de pensamentos cognitivos individuais. Em vez disso, em conjunto com uma forma expandida de escuta, tanto a escuta quanto a fala se tornam uma experiência interconectada, intercorporalizada e multissensorial.

A exploração da vocalização, da fala e da escuta como fenômenos corporalizados não é nova nas práticas somáticas ou inspiradas pela somática. Em 2020, apresentei um relato abrangente de como as metodologias somáticas interagem com os estudos da voz e a pesquisa prática no livro organizado por mim, *Somatic Voices in Performance Research and Beyond* (Kapadocha, 2021a), e no novo campo de estudos da Voz Somática. Ao longo do livro, a vocalização é abordada como uma parte inata da investigação somática, que não pode estar desconectada da respiração, da imagem, do movimento, da interação de cada pessoa locutora com seu ambiente (físico e sociopolítico) e outros. Na minha compreensão e experiência profissional com várias abordagens orientadas para a performance em voz, fala e canto, o que distingue as metodologias somáticas de vocalização, como discutido no livro *Somatic Voices*, é uma abordagem global diferente à competência vocal. Esta abordagem pode permitir espaço para a consciência individual e multivocal, reflexão e geração de conhecimento corporalizado para pesquisa multidisciplinar, avançando com os estudos da performance, mas também se expandindo além. Vozes somáticas diversas também são discutidas como estando em fluxo constante com a escuta somática sem separar de forma problemática a experiência de voz e audição, os falantes e os ouvintes.

Neste artigo, expando essas dinâmicas discutindo a escuta somática, a voz e o discurso como um conceito através do prisma do toque no projeto *Haptic Possibilities* (Possibilidades Hápticas) e o conceito de *logos somático*. Para isso, utilizo como estudo de caso as oficinas *Are We Still in Touch*? (Estamos ainda em contato?) e as ideias de investigação recolhidas das atividades até agora. Situo a prática oferecida nas oficinas em relação ao meu treinamento somático em *Integrative Bodywork and Movement Therapy* (IBMT) (Terapia Integrativa do Corpo e do Movimento) e ao uso do toque em outras metodologias somáticas. As ideias teóricas que emanam através desta práxis, segundo a definição de Robin Nelson da práxis como "teoria imbricada dentro da prática" (Nelson, 2013, p. 5), são analisadas principalmente neste artigo baseadas na noção de Maurice Merleau-Ponty de "carne" em sua fenomenologia corporalizada, na definição de intercorporalização em teorias feministas, de

Sara Ahmed e Jackie Stacey, na análise somaestésica de Ben Macpherson e na ressonância somática em estudos de voz, de Anita Chari.

Desenvolvo ainda mais o conceito de *logos somáticos*, introduzido na minha contribuição para o projeto *Somatic Voices*, examinando a atenção somática autodirigida, a intenção e a autoescuta em contextos além do treinamento e da performance como parte do projeto *Haptic Possibilities*[3]. Esta aplicação de *logos somáticos* não só aprofunda o quadro teórico, mas também fornece evidências empíricas do seu potencial impacto social, particularmente em relação a contextos educacionais, de bem-estar e terapêuticos mais amplos. Através deste exame, torna-se evidente que o *logos somático* dentro da investigação formal do ser, mesmo quando vivenciados com atenção à própria pessoa, são uma experiência inata intercorporalizada que pode promover o cuidado e a inclusão em comunidades diversas, levando a um impacto social mais amplo. Como resultado, este artigo contribui para estudos da voz, da performance e da somática, bem como para discussões sociais urgentes sobre diversidade, inclusão e discursos sobre corporalização, cuidado e bem-estar, especialmente na esteira das mudanças sociais impulsionadas pela pandemia.

Vocalização e escuta somática através do toque

O campo de estudos somáticos, também conhecido como somática ou Somática, foi introduzido pela primeira vez pelo praticante e estudioso Thomas Hanna (1928-1990) no final do século XX (1976). Como Don Hanlon Johnson aponta, o termo somática, como um guarda-chuva, foi "projetado para reunir uma comunidade fragmentada de professores inovadores e revolucionários que conseguiram criar métodos de percepção sensorial, toque, respiração, som e movimento" (2018, p. 23), incluindo o trabalho de F.M Alexander (1869-1955), Irmgard Bartenieff (1900-1982), Moshe Feldenkrais (1904-1984) e Ida Rolf (1896-1979). Martha Eddy também aponta as "ferramentas somáticas comuns de toque, movimento (incluindo o movimento da respiração), vocalização e linguagem para maior consciência" (2016, p. 15), enquanto mapeia a evolução das práticas somáticas através de três gerações e incorporando influências europeias, asiáticas e africanas. Teoricamente, o discurso da somática é sustentado pela redefinição de Hanna da palavra grega *soma* como a experiência da pessoa em vez de um

[3] Para uma discussão sobre o projeto no treinamento de atores, veja meu artigo *Tactile renegotiations in actor training: what the pandemic taught us about touch* (Kapadocha, 2023, pp. 201-215).

corpo objetificado (1970), desafiando as problemáticas filosóficas do dualismo corpo-mente na filosofia ocidental. Esta compreensão fundamental da somática estabelece o palco para explorar como esses princípios são aplicados e expandidos nas práticas contemporâneas.

Desenvolvendo o discurso somático através de perspectivas críticas da polivocalidade, o projeto *Somatic Voices* teve como objetivo reunir abordagens que estão tradicionalmente situadas no campo somático com práticas além da somática comumente reconhecida. Ao focar nos entrelugares de tocar, expressar e ouvir, para o propósito deste artigo, o toque se destaca como uma linha transversal e como método de investigação em várias práticas, tais como Técnica de Alexander e Body-Mind Centering^{SM} (BMC^{SM}), por Bonnie Bainbridge Cohen, IBMT, por Linda Hartley, Shin Somatics, por Sondra Fraleigh, *Body and Earth*, por Andrea Olsen e *Voice Movement Integration* (VMI) por Patricia Bardi. Notavelmente, a teórica política e praticante da somática, Anita Chari, como parte do projeto, refere-se a como o toque autodirigido no Movimento do *Continuum*, de Emily Conrad, é usado para facilitar a percepção da ressonância vocal individual e a percepção simultânea da ressonância somática como experiência intercorporal que torna o trabalho "uma prática crítica de movimento vocal para conceituar práticas democráticas corporalizadas" (2021, p. 199). Através de sua pesquisa, Chari contribui para a discussão sobre a continuidade entre a vocalização e a escuta em direção à mudança sociopolítica, destacando a natureza interrelacional da ressonância somática que emana da ressonância vocal individual.

A interconexão voz-escuta através do toque na minha pesquisa prática tem origem no treinamento de atores, especialmente nas minhas aulas baseadas em movimento na *East 15 Acting School*, em Londres. Da linhagem somática, esta investigação em curso é bastante influenciada pelo meu treinamento de certificação em IBMT, que dialoga com meu extenso treinamento de conservatório em atuação e canto e experiência profissional em artes cênicas e pesquisa artística. Escutar através do toque no IBMT desenvolve-se a partir dos princípios de mutualidade do BMC^{SM} entre quem toca e quem é tocado. Bainbridge Cohen (2011, p.10) observa: "Quando tocamos alguém, somos tocadas igualmente. A interação sutil entre corpo e mente pode ser experimentada nitidamente ao tocar os outros. A arte do toque e da repadronização é uma exploração da comunicação através do toque".

Toque em BMC^{SM}, e consequentemente em IBMT, é praticado através de várias qualidades e pressões em relação às estruturas dos diferentes sistemas do corpo, como a pele, os músculos ou os ossos. Começa com o *toque celular* ou contato em um *nível celular*, aos quais

estou me referindo como *pressão zero* no estudo de abertura. Este toque não-diretivo destina-se a permitir a abertura na comunicação e forma a base para o movimento e a expressão. Como uma praticante-pesquisadora trabalhando com e através do toque, esta atenção incutiu em mim uma consciência bastante crítica de como os sentidos se sobrepõem e a compreensão de que não há um único toque, nem uma maneira única de oferecer e experimentá-lo. No entanto, se escutar e vocalizar através do toque é um processo inato intercorpóreo, o que acontece quando não podemos estar fisicamente próximos das outras pessoas, como aconteceu durante a pandemia?

A pergunta acima ativou minha pesquisa prática através do toque de uma maneira diferente, levando ao projeto *Haptics Possibilities*. A premissa da pesquisa é que o corpo humano pode experimentar o próprio toque, levando à pergunta: e se nos adentrarmos mais profundamente nos detalhes do toque através da atenção autodirigida? Especificamente, as oficinas do *Are We Still in Touch*? desdobram uma *leitura* do que o toque pode ser e como ele pode apoiar um sentido de autocuidado, bem-estar e criatividade com base em cinco princípios principais:

1. A fonte do contato físico (por exemplo, focando se o toque é ativado através das mãos ou de outras áreas da pele do corpo).
2. Os pontos de contato reais que levam a uma interação entre superfícies maiores e menores da pele (por exemplo, como mencionado no estudo de abertura, das pontas dos dedos para o corpo lateral).
3. Pressão e diferentes níveis de pressão, começando com nenhuma pressão.
4. Movimentos táteis como esfregar, escovar, bater, dar palmadinhas, acariciar.
5. Contato com o espaço que também integra todos os princípios anteriores (por exemplo, diferentes níveis de pressão com o espaço podem ser explorados através da negociação do peso, seja aliviando o suporte espacial, liberando ou equilibrando o peso; o movimento tátil com o espaço pode se manifestar como simplesmente andar, escorregar, carimbar ou rolar).

Em comparação com o estudo de abertura, que resume a prática de forma sucinta, nas oficinas, os princípios são primeiramente investigados nas mãos como a fonte mais comum de toque antes de passar para a integração da pele do corpo inteiro como a maior fonte dos órgãos dos sentidos para o toque. Como mencionado acima, alguma forma de toque autodirigido já é usado em outras práticas, como o *Continuum*, como uma ferramenta de

aprendizagem e autoescuta. Além disso, a pesquisa científica em psicologia comportamental e neurociência cognitiva mostrou que o toque autodirigido modula a apropriação do corpo, o afeto e a autoconsciência corporal (Boehme; Olausson, 2022; Bellard *et al*., 2022). Minha pesquisa acrescenta a estas perspectivas da seguinte forma: investigando na prática como o toque autodirigido pode ser somaticamente analisado; atenção somática primária ao detalhe e à sensação sutil; moldar uma metodologia e princípios flexíveis que possam ser adaptados às diferentes necessidades sensoriais e ambientais; tornar a prática acessível em contextos orientados para a comunidade; infundi-la com criatividade e incentivá-la.

Ao longo de dois anos e sete oficinas em grupo, foram coletadas ideias por setenta e duas pessoas participantes de diferentes faixas etárias e setores da sociedade, entre as quais, profissionais de saúde e cuidados especializados, consultoras de bem-estar, artistas, formadoras de artes/movimento, educadoras e terapeutas. As respostas à prática foram coletadas por meio de questionários, incluindo o pedido para escrita criativa mencionado na abertura do artigo, e compartilhamento facilitado em grupo e discussão. As atividades foram documentadas através de gravações em vídeo ou áudio. Em ressonância com as descobertas científicas mencionadas acima, as pessoas participantes, entre outras, descobriram que seu próprio toque pode fornecer conforto, segurança e apoio emocional, levando a um senso de empoderamento e autossuficiência. Elas também compartilharam uma revalorização do papel do toque no fomento da empatia e intimidade com os outros.

Especialmente através das partilhas verbais e da escrita criativa falada dos participantes, tornou-se evidente que a atenção ao si mesma na prática não promove de forma alguma "hierarquias do individualismo capitalista" (Pezzullo, 2020, p. 507). Pelo contrário, a maioria das pessoas que participaram do projeto até o momento tem manifestado conexões com interações sociais mais solidárias e inclusivas, seja com familiares, amigos ou pessoas que encontram em suas vidas profissionais. Sugiro que esta compreensão intercorporalizada emerge pela continuidade entre a autoescuta somática e a fala através do toque no trabalho. Além disso, a prática fornece um continente para que a expressão verbal surja de um lugar de atenção e intenção somática que vai além das formações teóricas ou cognitivas do pensamento. Em vez disso, sugiro que ela cultive o conhecimento e um sentido de *logos somático* que é inato.

Logos somático como uma metodologia intercorporalizada

Identifico o *logos somáticos* como um conceito holístico de percepção e comunicação que integra o pensamento corporalizado e cognitivo, os sentidos e a expressão em movimento-voz-fala através de perspectivas críticas de intercorporalização e pluralidade. Anteriormente, discuti o conceito em relação ao trabalho de contato com parceiros no treinamento de atores, enquadrando-o como uma metodologia de escuta inter-relacional e multissensorial entre atores, bem como entre atores e formadores (Kapadocha, 2021b, p. 155-168). Neste artigo, o *logos somático* ainda desafia questões de distanciamento entre falantes e ouvintes e a separação entre voz-fala-escuta dentro de ambientes orientados à comunidade. O projeto *Haptic Possibilities* oferece insights que expandem o conceito para além da formação de atores, explorando seu potencial como uma metodologia intercorporalizada para um impacto social mais amplo através de diversas aplicações do cuidado. Propõe que a atenção cuidadosa e sutil a si mesma inclui inerentemente inter-relações empáticas e atenciosas com os outros, abordando questões mais amplas de individualismo *dessomatizado* e isolamento.

Teoricamente, o *logos somático* se baseia na compreensão intercorporal de Maurice Merleau-Ponty sobre "logos como carne". A carne no discurso do fenomenologista é discutida como um "exemplar sensível" que é simultaneamente sensível e sensorial (Merleau-Ponty, 1968, p. 135-139). No artigo *Merleau-Ponty's Logos: The Sense-ing of Flesh*, Gail Stenstad (1993, p. 56) escreve: "A carne é o movimento elementar que dá origem a todos os seres carnais e dimensionais. Nós também somos seres dimensionais, [...] tendo uma 'mente' que é o invisível dentro do nosso exterior visível, um sulco ou oco em nossa carne, no qual nos abrimos para a carne do mundo". Stenstad (1993, p. 58) descreve a abordagem do filósofo ao logos como "encontro de carne, encontro de compreensão, encontroa de palavras na fala".

"Encontro" sugere o entrelugar da relação carne-mundo, indicado na interconexão de carne e logos de Merleau-Ponty, atribuindo ao termo perspectivas corporais e inter-relacionais. Além disso, a visão de Merleau-Ponty como sensível e sensorial ao mesmo tempo e seu conceito da reversibilidade do toque (1968, p. 142) explicam como o toque autodirigido na prática discutida pode permitir uma experiência dinâmica mesmo se não em contato físico direto com os outros (isto é, eu toco e sou tocado) e a sobreposição na percepção dos sentidos (isto é, escutar através do toque). De acordo com a partilha criativa de uma pessoa

participante da oficina: "Eu toco e me conecto. Eu toco e lembro-me que sou humano. Eu toco e sinto internamente. Eu toco e entendo. Eu toco e pertenço".

As palavras da pessoa participante encapsulam a essência de uma experiência intercorporalizada e multissensorial. Partindo disso, minha noção de *logos somático* estende o conceito de *carnalidade* de Merleau-Ponty ao destacar a pluralidade interrelacional e o significado da diferença. Este avanço ressoa com perspectivas feministas sobre intercorporalização que reconhecem a contribuição inestimável do filósofo para o pensamento corporalizado, ao mesmo tempo em que critica "o universalismo da fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty" (Ahmed; Stacey, 2004, p. 6). Esta problemática não deixa espaço para diferenciação, seja cultural, social, física ou vocal. Para responder a esta crítica, na introdução da coleção editada *Thinking Through the Skin* (2004), Sara Ahmed e Jackie Stacey definem a intercorporalização como "uma forma de pensar através da proximidade dos outros, mas uma proximidade que envolve distanciamento e diferença" (2004, p. 7).

O conceito de distanciamento de Ahmed e Stacey destaca um segundo aspecto problemático na ideia de Merleau-Ponty sobre a *carnalidade*. Esta questão se relaciona com a propriedade do corpo e identidade, sugerindo que a noção de Merleau-Ponty de estar sempre em unidade com os outros não permite uma negociação crítica de distanciamento. Portanto, há uma contribuição significativa na natureza das oficinas *Are We Still in Touch?*, que criam espaço para a formação do próprio *logos somático* dentro de um sentido mais amplo de relacionalidade e como pode ser o estar com um ambiente, incluindo o espaço e os outros. Nas palavras de outra participante da oficina[4]:

> Eu toco e sou restaurada. Eu mapeio meu corpo e me pinto em presença. Entro em contato com o espaço através da minha pele e me misturo com meu ambiente; é relacional e só há uma bela reciprocidade. Eu pinto na tela do espaço com minha pele viva, respirando, e eu vivo em um nível mais profundo, somaticamente expandindo para fora em um despertar, um despertar do transe da mente. Deixo meu corpo guiar e fazer o que ele ama. Adora mover-se e dançar e entrar em contato com, entrar em conexão com, entrar em relação com, tão pura e inocente, esta santa, sagrada, doce, amorosa conversa. Eu vivo novamente. A luz do sol se derrama na minha pele, aleluia.

Proponho que a *carnalidade* nas palavras e vozes das pessoas participantes, enquanto digerem e expressam a vivência da prática, afirma atributos somáticos de logos. Esses atributos se relacionam com o que Ben Macpherson identifica como vocalidade somaestética,

[4] Eu também recomendaria testemunhar como a pessoa participante compartilha o seguinte escrito na gravação de vídeo disponibilizada da oficina (1:04:15-1:05:40), observando particularmente como ela sugere *estar com* através de sua expressão corporal-vocal.

que "é vivenciada por meio da primazia ontológica da sensação somática sobre a compreensão cognitiva" (2021, p. 222). O conceito de vocalidade somaestética, que prioriza a sensação somática sobre a compreensão cognitiva, alinha-se com a natureza experiencial da prática e seu *logos somático*, onde as palavras emergem através da experiência, em vez de meramente ou primariamente de um processamento cognitivo. Macpherson acrescenta à sua análise, destacando a natureza corpórea na continuidade da vocalidade-escuta afirmando: "Se a vocalidade é corpórea no ponto da produção, negociada por meio do primado do corpo, então escutar também deve ser, a posteriori, um ato corpóreo" (Macpherson, 2021, p. 222). As sensações somáticas e a negociação nas oficinas são navegadas através de uma atenção e intenção somática específica que induz um sentido diferente de autoescuta e um sentido revisitado de cuidado.

Logos somático em direção a um *soma social* solidário

A antropóloga Brenda Farnell, em seu livro *Dynamic Embodiment for Social Theory* (2012), rastreia o desenvolvimento moderno da ciência social com base no que ela identifica como duas "viradas somáticas". De acordo com Farnell, a primeira virada somática, estabelecida na década de 1970, "nos move da ciência social descorporalizada para um foco 'no corpo'" (2012, p. 4), tendo sido moldada em torno "da obra de Michael Foucault, Pierre Bourdieu, uma série de teóricas feministas e uma valorização fenomenológica interdisciplinar e pós-moderna do sensual" (Farnell, 2012, p. 4). A segunda virada somática, situada no século XXI, "oferece um enriquecimento teórico da fase anterior, reposicionando o corpo em movimento para uma narrativa teoricamente adequada da ação social corporalizada" (Farnell, 2012, p. 4).

Uma virada para a atenção social também ocorreu dentro da somática sob o tema "somática social". Segundo Eddy (2016, p. 233):

> A somática social implica levar em conta o contexto, a cultura e as relações quando se pratica e aplica a educação somática. Pode também incluir o esforço para que os modelos de educação somática se tornem corporalizados em todos os aspectos da vida e combatam ativamente as desigualdades.

Ao mesmo tempo, Eddy (2016, pp. 236-238) aborda questões como o custo das práticas somáticas e o acesso ao espaço. As críticas sobre o campo da somática agregam questões de exclusão e o privilégio da branquitude (Drury, 2022). No meu trabalho inspirado pela somática, abordo essas questões adotando o questionamento crítico da Prática como

Pesquisa, promovendo discussões multidisciplinares e interculturais (em ressonância com a natureza deste Dossiê Temático) e, especificamente, como parte do projeto de pesquisa *Haptics Possibilities*, colaborando com contextos e espaços orientados para a comunidade.

Voltando aos estudos da voz somática, Chari, discutindo a possibilidade social e política nas práticas vocais e somáticas do *Continuum*, observa que "tais práticas abrem os sujeitos a uma percepção do espaço intercorpóreo, descentralizando as formas de subjetividade limitadas e atomizadas predominantes na sociedade neoliberal" (Chari, 2021, p. 209). Através da lente da noção de ressonância receptiva na teoria política de Romand Coles, Chari fala das "práticas de ressonância receptiva" como aquelas que "criam espaço para a percepção da possibilidade de novas formas de subjetividade coletiva" (2021, p. 209). Alinhada com isso, e através da pesquisa empírica ao invés da análise teórica, a prática das *Haptic Possibilities* e seu conceito subjacente de *logos somático* plural podem ser colocados no contexto da ressonância receptiva. Essa ressonância "abre e intensifica o 'reconhecimento' dos outros - que é tanto uma condição para a negociação agonística quanto uma condição para processos mais harmoniosos" (Coles apud Chari, 2021, p. 208).

A intenção do projeto tem sido facilitar o autocuidado, o bem-estar e a expressão criativa, especialmente em meio aos desafios sociais impostos pela pandemia, incluindo o isolamento e as lutas pelo bem-estar. A nova forma de subjetividade coletiva que surgiu como parte da pesquisa, de acordo com as respostas das pessoas participantes, sugere um impacto imediato como uma mudança na consciência individual e coletiva. Recomenda também que o projeto e seu desenvolvimento futuro possam levar a um impacto social mais amplo. Este impacto mais amplo se relaciona com a forma como as percepções e mudanças experimentadas pelos participantes do projeto podem potencialmente moldar e beneficiar comunidades e práticas maiores. Por exemplo, a integração da consciência do toque e dos métodos oferecidos em várias práticas profissionais pode melhorar a qualidade dos serviços prestados em todos os campos. Conforme as pessoas participantes incorporam esses insights em terapia, educação, artes, saúde, bem-estar e cuidados especializados, a qualidade geral desses serviços pode melhorar.

Como indicado na prática que abre este artigo, proponho que esta nova possibilidade de cuidado tenha sido provocada pela mudança da atenção somática para o eu através do toque. A intenção é o autocuidado e a expressão de si através de pontos claros de contato e uma conexão *carnal* com o espaço. Assim, quando surge o convite para falar, vem de um lugar

de *carnalidade* intercorporalizada e de um sentido de *logos somático* que conecta a sensação, o pensamento, a fala e a escuta. Para evidenciar isso, gostaria de tecer em um dado momento da minha mais recente oficina (abril a junho de 2024) no leste de Londres, em colaboração com o centro comunitário *LightHouse and Gardens*. Uso a escrita no tempo presente para facilitar a reconexão.

Após a prática e uma reflexão escrita, abro o espaço para a reflexão verbal e, se for desejável, a partilha da escrita criativa dos participantes. Um professor inglês não-branco, que trabalha em uma escola para adultos, fala sobre como ele sentiu que deixou todas as suas defesas caírem e como, para ele, "apenas ser quem você é funcionou". Em resposta, entre outras, trago a relação com o clima sociopolítico atual e ele diz "Escrevi um pequeno poema na verdade":

> Eu toco e sinto
> Eu expando e cresço
> Como uma pétala eu empurro para frente
> Encontro o sol de mim mesmo
> Uso minha mão para empurrar
> Um caule, uma flor, uma raiz
> Tenho raízes, mas sou móvel
> Tenho muitas partes, mas sou inteiro
> Eu sou pele, osso, músculo
> Ainda assim, não sou nenhum destes

O grupo está comovido e grato pela partilha. Faço eco dos dois últimos versos. Digo que sinto ressonância com as suas palavras e como "o falar é uma extensão da experiência". Outra participante da China fica em lágrimas, ela se sente vista, ela exclama "é um poema tão bom" e todos nós rimos com gentileza.

Penso que o momento fala por si só em muitos níveis diferentes relacionados a um sentido de si, de raça, geografias e gerações transculturais. Também reúne de forma coesa os componentes teóricos utilizados neste artigo através do prisma do toque e do conceito de *logos somáticos*. Da relação *carnal* de Merleau-Ponty com o eu e o mundo, ao sentido de proximidade de Ahmed e Stacey através do distanciamento e da diferença, à vocalidade somaestética e à escuta de Macpherson, e à ressonância somática de Chari em direção à ressonância receptiva. O ponto principal é que quando a atenção individual é trazida para o eu através da consciência somática, crítica e plural, ela organicamente se expande para as diversas vozes do *soma social*.

Reflexões finais

Nas minhas reflexões críticas atuais, reconheço que um aspecto-chave do impacto imediato das oficinas *Are We Still in Touch*? e o potencial futuro da prática envolvida vem do enquadramento de Prática como Pesquisa do projeto. Moldar e compartilhar a prática dentro do continente de um projeto de pesquisa com orientação comunitária permite que as atividades se tornem acessíveis a pessoas sem experiência prévia de trabalhos relevantes, bem como aos participantes que desejam desenvolver ainda mais sua própria prática.[5] Ao mesmo tempo, o *Are We Still in Touch*? não é oferecida como uma oficina única, mas como uma metodologia que pode se desdobrar na vida pessoal e profissional das pessoas participantes. Por exemplo, em relação ao momento descrito acima, sugeri que alguns elementos da prática poderiam ser examinados nas aulas de inglês da participante [chinesa], mesmo que isso possa parecer desafiador, pois poderia fortalecer a confiança e as vozes dos alunos adultos.

Na comunicação de acompanhamento, os participantes já compartilharam uma mudança na tomada de decisões sobre seu bem-estar e como isso também se estende à sua vida profissional. Um professor de teatro no ensino fundamental partilhou num e-mail:

> Acredito que, sem perceber, esta experiência ajudou algumas decisões que tomei mais tarde sobre a minha saúde. Revisitar permitiu-me uma vez mais fazer uma pausa e conectar-me ao que consegui durante este tempo [da oficina] e onde estou agora, a uma fase mais acolhedora e amorosa de mim mesma e da minha jornada. Outra coisa que acredito ainda usar na minha prática, mesmo com meus alunos, é explorar o toque corporal e seu impacto e proxêmica ao conceber teatro ou explorar o teatro físico.

No futuro, imagino colaborações com grupos mais específicos de participantes das áreas de artes, tecnologia, saúde e bem-estar, educação e práticas de acessibilidade para o avanço da participação inclusiva dentro e fora dos ambientes de teatro. Através de atividades de engajamento público, como oficinas e performances interativas inspiradas pela natureza do projeto, o recrutamento de participantes terá como objetivo facilitar explicitamente o diálogo entre a pesquisa artística e outras disciplinas. Isto irá apoiar a troca de conhecimento, promovendo uma compreensão mais profunda das aplicações potenciais do projeto em contextos educacionais, de bem-estar, saúde e acessibilidade. Ao integrar a consciência do toque e os princípios somáticos nesses domínios, prevejo um efeito cascata que poderia

[5] No primeiro ano, as oficinas foram apoiadas financeiramente por um Fundo de Pesquisa Participativa de Inovação e Pesquisa da Universidade de Essex (UKRI) e no segundo ano, pela pesquisa na *East 15 Acting School*.

melhorar a qualidade dos serviços e promover uma sociedade mais compassiva, inclusiva e centrada no *soma*.

Para encerrar este artigo, nesta peça de escrita somaticamente ativada e de leitura somaticamente intencionada, discuti como a autoescuta baseada no toque e o vocalizar-falar na minha pesquisa fortalecem um senso de cuidado, bem-estar e expressão criativa. Usando as oficinas *Are We Still in Touch*? como estudo de caso, apresentei como essa atenção e intenção somática não é limitada ao eu de uma maneira individualista, mas se estende a uma consciência intercorporalizada e relacional com potenciais para uma mudança social mais ampla. Conceituei essas observações com base em uma abordagem intercorporalizada e plural ao logos, identificado como *logos somático*. O logos somático não desconecta voz-fala e escuta da percepção sensoriomotora e permite dinâmicas de entrelugares entre os outros e o ambiente, incluindo a integração de condições sociopolíticas. A noção foi analisada através de abordagens fenomenológicas e feministas à corporalização junto com perspectivas somáticas em estudos da voz somática.

Em última análise, o projeto *Haptic Possibilities* serve como um testemunho do potencial das práticas críticas e metodologias de pesquisa somaticamente inspiradas para abordar os desafios sociais contemporâneos. Ao fomentar um senso de interconexão e nutrir vozes diversas dentro do *soma social*, demonstra que tais abordagens podem contribuir para comunidades mais solidárias e inclusivas. Através da integração interdisciplinar e das evidências empíricas recolhidas nas oficinas, este estudo revela novas dimensões do *logos somático*, aumentando a sua relevância e possível aplicabilidade em diversos campos como educação, terapia e assistência social. Estes avanços posicionam o *logos somático* como uma ferramenta valiosa de práxis para considerar e apoiar o cuidado e a inclusão em vários ambientes comunitários. O desenvolvimento contínuo deste projeto continuará a explorar e expandir suas possibilidades, impulsionando a integração dos métodos desenvolvidos em diversas disciplinas e aplicações mais amplas.

Referências

AHMED, Sara; STACEY, Jackie. Introduction: dermographies. *In:* AHMED, Sara; STACEY, Jackie (eds.). **Thinking through the skin**. London: Routledge, 2004. p. 1-17.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. Introduction to Body-Mind Centering. *In:* MILLER, Gill Wright; ETHRIDGE, Pat; MORGAN, Kate Tarlow (eds.). **Exploring Body-Mind Centering:** an anthology of experience and method. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2011. p. 3-11.

BELLARD, Asleigh et al. Vicarious ratings of self vs. other-directed social touch in women with and recovered from Anorexia Nervosa. **Scientific Reports**, v. 12, artigo n. 13429, Agosto 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41598-022-17523-2. Acesso em: 22 jun. 2024.

BOEHME, Rebecca; OLAUSSON, Hakan. Differentiating self-touch from social touch. **Current Opinion in Behavioral Sciences**, v. 43, p. 27-33, fevereiro 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2021.06.012. Acesso em: 21 jun. 2024.

CHARI, Anita. Vocal resonance and the politics of intercorporeality. In: KAPADOCHA, Christina (editor). **Somatic voices in performance research and beyond**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2021. p. 198-211.

DRURY, Lindsey. What's in a name? Somatics and the historical revisionism of Thomas Hanna. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 54, n. 1, p. 6-29, April 2022.

EDDY, Martha. Introduction and overview: the what and why of somatic education. *In:* EDDY, Martha. **Mindful movement:** the evolution of the somatic arts and conscious action. Wilmington, North Carolina: Intellect, 2016. p. 3-20.

FARNELL, Brenda. **Dynamic embodiment for social theory:** 'I move therefore I am'. Abingdon, Oxon: Routledge, 2012.

HANNA, Thomas. **Bodies in revolt:** a primer in somatic thinking. New York, Holt Rinehart and Winston, 1970.

HANNA, Thomas. The field of somatics. **Somatics:** Journal-Magazine of the Bodily Arts and Sciences, Novato, Novato Institute for Somatic Research and Training, v. 1, n. 1, p. 30-34, Autumn 1976.

JOHNSON, Don Hanlon. Introduction: borderlands. *In:* JOHNSON, Don Hanlon (org.). **Diverse bodies, diverse practices:** towards an inclusive somatics. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2018. p. 7-26.

KAPADOCHA, Christina (org.). **Somatic voices in performance research and beyond**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2021a.

KAPADOCHA, Christina. Somatic logos in physiovocal actor training and beyond. *In:* KAPADOCHA, Christina (ed.). **Somatic voices in performance research and beyond**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2021b. p. 155-168.

KAPADOCHA, Christina. Tactile renegotiations in actor training: what the pandemic taught us about touch. **Theatre, Dance and Performance Training**, Abingdon, Oxon, v. 14, n. 2, p. 201-215, junho 2023.

KAPADOCHA, Christina. I touch-I breathe-I move-I voice-I speak: Somatic logos toward social care. **Voz e Cena**, Brasília, v. 5, n. 1, pp. 34-51, 2024.

MACPHERSON, Ben. The somaesthetic in-between: six statements on vocality, listening and embodiment. In: KAPADOCHA, Christina (org.). **Somatic voices in performance research and beyond**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2021. p. 212-226.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The visible and the invisible**. Tradução de Alphonso Lingis. Edição de Claude Lefort. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts:** principles, protocols, pedagogies, resistances. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

PEZZULLO, Pheadra. Resisting Carelessness. **Cultural Studies**, Abingdon, Oxon, v. 36, n. 3, p. 507-509, December 2020.

STENSTAD, Gail. Merleau-Ponty's logos: the sens-ing of the flesh, **Philosophy Today**, v. 37, n. 1, p. 52-61, 1993.

Tradução recebida em 15/11/2024 e aprovada em 15/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56144

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

---

[i] Christina Kapadocha - Pesquisadora PhD, artista de teatro e praticante somática radicada em Londres; é Educadora do Movimento Somático Registrada na ISMETA e fundadora do *Somatic Acting Process®*. É graduada na primeira turma de interpretação teatral do *Greek National Theatre* (GNT) (2008) e Mestra pela *East 15 Acting School* (2011). Trabalha como atriz e diretora de movimento na Grécia e no Reino Unido desde 2007, tendo realizado um doutorado com bolsa integral na *Royal Central School of Speech and Drama* (RCSSD) em 2016. Atualmente, é professora na *East 15 Acting School*, Universidade de Essex. Organizou o livro *Somatic Voices in Performance Research and Beyond* (2021) e é editora associada da revista *Theatre, Dance and Performance Training*.
contact@christina-kapadocha.com
Personal website: https://christina-kapadocha.com/
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6243-7617

[ii] Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*SM e outras aventuras somáticas. diego.pizarro@ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9234283915775043
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8655-0489

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

Movendo Nossas Vozes Somaticamente para Força e Justiça

Martha Hart Eddy[i]
Teachers College, Columbia University, New York City, USA

Tradução[1]: Diego Pizarro [ii]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - Movendo Nossas Vozes Somaticamente para Força e Justiça
Baseando-se em sua linhagem de estudos do movimento somático, a autora partilha as suas metodologias e motivações para incluir abordagens somáticas em ambientes de saúde, arte e educação. Concentrando-se no poder da vibração na cura, seja através da vocalização ou de movimentos corporais mais amplos, Eddy descreve como a *sonorização somática* influencia o seu sistema denominado de Corporalização Dinâmica, e como ela é influenciada por sua parceira de trabalho Carol Swann, com a qual fundou a *Moving on Center School of Participatory Arts and Somatic Research*. Ela estudou com a pioneira Irmgard Bartenieff (Fisioterapeuta e Certificada como Analista do Movimento Laban - CMA) e com a grandiosa Bonnie Bainbridge Cohen (Terapeuta Ocupacional, CMA e Educadora do Movimento Somático). Neste texto, a autora se fundamenta em entrevista realizada com Carol Swann, cofundadora de seu projeto *Moving On Center* na Baía de São Francisco, Califórnia, que desenvolveu o *VocalMotion*, ensinando uma combinação de trabalho vocal com movimentos cotidianos e culturais mais amplos.
Palavras-chave: Sonorização Somática. Vocalização. Vozes Culturais. Canto. Educação do Movimento Somático.

Abstract - Moving Our Voices for Strength and Justice, Somatically
Drawing on her lineage of somatic movement studies, the author shares her methodologies and motivations for including somatic approaches in health, art and educational settings. Focusing on the power of vibration in healing, whether it be through vocalization or larger body movement, Eddy describes how *somatic sounding* influences her system: Dynamic Embodiment and how she is influenced by her work partner with whom she co-founded Moving On Center School of Participatory Arts and Somatic Research, Carol Swann. She studied with early pioneer Irmgard Bartenieff, PT, CMA and graduate Luminary - Bonnie Bainbridge Cohen, Occupational Therapist, Certified Movement Analyst, and Master Somatic Movement Educator. She goes on to interview her co-founder of Bay Area Moving On Center, Carol Swann who developed VocalMotion, teaching a combination of voicework and larger everyday and cultural movement.
Keywords: Somatic Sounding. Vocalization. Cultural Voices. Singing. Somatic Movement Education.

[1] Tradução do texto original em língua inglesa publicado no volume 1, do Dossiê Temático *Somática da Voz*, como: EDDY, Martha Hart. Moving Our Voices for Strength and Justice, Somatically. **Voz e Cena**, *[S. l.]*, v. 5, n. 01, pp. 52-74, 2024.

Resumen - Moviendo nuestras voces somáticamente por la fuerza y la justicia
Basándose en su linaje de estudios del movimiento somático, la autora comparte sus metodologías y motivaciones para incluir enfoques somáticos en entornos de salud, arte y educación. Centrándose en el poder de la vibración en la curación, ya sea a través de la vocalización o de un movimiento corporal más amplio, Eddy describe cómo los sonidos somáticos influyen en su sistema nombrado Corporalización Dinámica y cómo está influenciada por su compañera de trabajo Carol Swann, con quien fundó la Moving on Center School of Participatory Arts and Somatic Research. Estudió con la pionera Irmgard Bartenieff (Fisioterapeuta y Analista Certificada del Movimiento Laban - CMA) y con la gran Bonnie Bainbridge Cohen, Terapeuta Ocupacional, CMA y Educadora del Movimiento Somático. En este texto, la autora se basa en una entrevista realizada a la cofundadora de su proyecto Moving On Center en la Bahía de San Francisco, California, Carol Swann, quien desarrolló VocalMotion, enseñando una combinación de trabajo vocal con movimientos cotidianos y culturales más amplios.
Palabras clave: Sonido Somático. Vocalización. Voces Culturales. Canto. Educación del Movimiento Somático.

Introdução

Precisamos nos mover para falar ou cantar. Precisamos nos mover para pensar - existe inclusive uma palavra chique para isso: Cognição Corporalizada (*Embodied Cognition*), um termo que surgiu da filosofia, da antropologia e da neurociência, reconhecendo basicamente que precisamos nos mover para pensar. Nosso corpo inteiro, e não somente nosso cérebro, está envolvido com a formação de imagens, pensamentos e a origem das emoções (Varela *et al*, 1991; Bell, 2024). Enquanto nos movemos, frequentemente encontramos palavras. Movimento é vibração, assim como o som. Nossas primeiras emissões expressam nossos sentimentos, que, em um segundo, podem mudar para satisfação, prazer, fome, desconforto ou decepção. Também aprendemos com nossas primeiras emissões - sons ressoam e movem nossos corpos, e esses sons e movimentos passam a ter significados profundos, muitas vezes semelhantes e outras variando de cultura para cultura. Elas formam uma comunicação de experiência, transmitida por meio de som e, às vezes, de palavras específicas.

Assim como o som é um tipo de vibração, a vocalização é um tipo de movimento. No meu trabalho desenvolvendo o Treinamento em Terapia do Movimento Somático (*Somatic Movement Therapy Training* (SMTT), começando em 1990 - agora chamado Corporalização Dinâmica® SMTT (*Dynamic Embodiment®* SMTT), ensino diferentes formas de usar movimento, toque e diálogo para vitalidade e expressão emocional e física. Como parte desse treinamento, entrelaço com ele muito do que eu tinha desenvolvido como uma forma de dança somática intitulada *BodyMind Dancing*SM (BMDSM). Seja trabalhando com pessoas movedoras do cotidiano, atores, dançarinos, escritores, empresários ou poetas, por exemplo, os movimentos serviram para despertar a consciência corporal, motivar a ação com sentimentos diversos e trazer saúde para quaisquer áreas do corpo que os estudos de movimento atendessem. Atualmente, é um sistema codificado de mais de trinta sequências de movimento/dança, bem como dezenas de explorações de movimento, às vezes também chamadas de somatizações, especialmente por profissionais de *Body-Mind Centering*SM. Assim como a Corporalização Dinâmica, o *BodyMind Dancing*SM usa abordagens de movimento, toque e criação de significado de quatro fontes principais: Movimento Autêntico, Fundamentos de Movimento Bartenieff, *Body-Mind Centering*SM e Análise do Movimento Laban (Movers & Shapers, 2018; Eddy; Smith, 2021).

Há diferentes maneiras pelas quais trabalhei com a voz ao longo dos anos. Minha primeira exposição ao uso da voz (além de cantar música gospel e canções em espanhol todos os domingos na igreja com minha família no East Harlem) começou com a apresentação de coreografias pós-modernas, onde falávamos enquanto dançávamos. Por exemplo, com a *Laura Foreman Dance Company*, contávamos até 100 enquanto nos movíamos pelo jardim de esculturas do Museu de Arte Moderna (Probst, 1973), ou fazíamos sons de gritos enquanto corríamos pelas áreas comuns do Museu Cooper Hewitt. Parece totalmente conectado a essas primeiras experiências de performance que meu tipo favorito de coreografia sempre foi contar histórias com uma combinação de palavras, vocalização e movimento. De fato, no final da década de 1980, eu estava falando e cantando nos palcos, contando a história da minha vida sobre cruzamento de fronteiras - as sensações quando criança, adolescente e jovem adulta, de mudar a atenção conforme eu me mudava da minha vida na Rua 96 do East Harlem para os muitos recursos que tínhamos no *Upper East Side* da cidade de Nova York - escolas, restaurantes e a Associação Hebraica de Jovens Mulheres em Nova Iorque (*Young Women's Hebrew Association in NY - YMHA*) da Rua 92 - agora chamado de 92NY[2].

De 1974 até os anos 80, aprendi mais sobre a voz e o movimento com Irmgard Bartenieff, fisioterapeuta e criadora do currículo para se tornar certificada como uma Analista de Movimento, utilizando teorias de Laban (Graduados da formação completa de 500 horas CMA, CLMA, GCLMA)[3]. Seu próprio trabalho, o *Bartenieff Fundamentals*, usa sons da cultura indiana. Ela ensinava como respirar tridimensionalmente com suporte de forma (permitir que o tronco cresça e encolha em diferentes direções em resposta à respiração), influenciada por sua leitura sobre o canto que se pode experimentar no ioga. A prática envolve perceber a forma que nosso corpo faz quando soamos cada um dos sons das vogais, com uma consciência particular do alargamento, alongamento e aprofundamento que acontece com esses respectivos sons - *eeeee*, *ahhhh*, e *oooo* (Eddy; Smith, 2021). Esta vocalização foi usada para ajudar a moldar o apoio, também chamado de modelagem interna. Passamos bastante tempo descobrindo como os sons podem ajudar a apoiar a postura, apoiar os órgãos internos e as diferentes formas que nosso corpo assume em diferentes estados emocionais e expressivos.

[2] N. t. - O nome completo da associação atualmente é *92nd Street Young Men's and Young Women's Hebrew Association* (Associação Hebraica de Mulheres e Homens Jovens da Rua 92). Ver: https://www.92ny.org/. Acesso em: 15 dez. 2024.

[3] N. t. - Referem-se aos Programas de Certificação em *Laban Bartenieff Movement Studies*, nomeados aqui como *Certified Movement Analyst* (CMA), *Certified Laban Movement Analyst* (CLMA), *Graduate Laban Certificate in Movement Analysis* (GCLMA).

Por exemplo, se nos sentimos bem, podemos perceber que estamos mantendo a cabeça erguida, alargando o peito, sentindo uma expansão e abrindo-se para o céu. Esta capacidade de expandir ou encolher em diferentes formas no tronco é como a respiração interna e os sons relacionados apoiam a forma como nos apresentamos ao mundo. Nossa forma postural apoia nossas vozes e palavras em relação a quais sentimentos estamos expressando. Na Corporalização Dinâmica, nós elaboramos ainda mais a partir do material desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen. Durante o ano de estudo de Bainbridge Cohen com Irmgard Bartenieff no início dos anos 1970, ela explorou como a respiração e o som se relacionam com as dimensões, os planos e as escalas da Harmonia do Espaço de Rudolf Laban (*Space Harmony Scales*). O som de E alarga a boca, e o franzir dos lábios para a frente cria o som oooh, e deslizando-os juntos podemos sentir a combinação de sons fundindo-se em um novo som. Bainbridge Cohen investigou isso profundamente em seu trabalho de certificação final e escreveu um livro[4] sobre o tema (Bainbridge Cohen, 2015).

Quando trabalhamos com a formação de sons ou o movimento dos nossos torsos e membros com consciência espacial - o que chamamos de Harmonia Espacial -, muitas vezes trabalhamos com polaridades e puxões espaciais. Estes são os alongamentos corporais de diferentes anexos musculares ou partes do corpo que estabelecem uma força de tração. Esse processo também é conhecido como biotensegridade[5] (Levin, 2021; Eddy; Smith, 2021; The Fascia Guide, 2023). Quando seus lábios se projetam para frente, você também pode sentir como o som está vindo da parte de trás de sua garganta. Daí, há um *continuum* para frente e para trás - da parte de trás da câmara vocal superior, especificamente da faringe oral até os lábios. As pontas dos lábios são as mais dianteiras e a parte de trás da faringe, atrás da boca, é o ponto de tensão mais afastado. Ao encontrar o som que apoia a ressonância desta profundidade frontal para trás na boca e início da garganta superior, encontramos um espaço aberto profundo na dimensão sagital. Esta forma e espaço podem então ser ecoados em outras partes do corpo. Por exemplo, muitas vezes precisamos abrir a respiração através do peito

[4] N. t. - Bonnie Bainbridge Cohen publicou um livro especificamente sobre a prática vocal, conforme consta das referências deste artigo - *The Mechanics of Vocal Expression* (2015). Além disso, publicou dois DVDs com práticas vocais e respiratórias específicas - *Dynamics of vocalization: a Body-Mind Centering approach to embodied anatomy* (201?) e *Dynamics of breathing: a Body-Mind Centering approach to embodied anatomy* (201?). Somam-se a isso também as apostilas de curso sobre voz e respiração do Programa de Formação Profissional em *Body-Mind Centering*SM.

[5] N. t. - Biotensegridade refere-se ao equilíbrio entre compressão e tensão nas estruturas corporais dos seres vivos. O termo é muito utilizado no campo de estudo das fáscias corporais, a partir da ideia de que os corpos vivos se sustentam na combinação de várias estruturas e suas funções específicas. Por exemplo, os músculos e os tecidos conjuntivos fornecem tração, enquanto os ossos fornecem compreensão, numa mutualidade de fortalecimento.

para permitir que a vibração se mova para qualquer lugar mais abaixo no tronco. Mesmo antes disso, precisamos abrir o pescoço inteiro, incluindo a câmara vocal da laringe na região da garganta. Se houver um fechamento em qualquer parte, é como pressionar uma corda para fazer uma nota diferente, ao invés de encontrar todo o suporte para um som específico. Se fecharmos a glote da garganta, criamos o diafragma vocal. Também podemos mudar a ressonância do pescoço fechando a glote e respirando enquanto falamos - é uma maneira de fazer um som rouco.

Quando permitimos que qualquer diafragma (vocal, torácico ou pélvico) combine a intencionalidade de aprofundamento ou alargamento, com a ação de êmbolo do diafragma descendo, ajudamos a criar um vácuo para o influxo de ar. Quando a respiração sai da cúpula ascendente do diafragma torácico, há também um componente de estreitamento e alongamento. Claro que a ação crítica do diafragma torácico é para baixo para criar esse vácuo para o oxigênio preencher os alvéolos pulmonares. Quando permitimos uma inalação diafragmática profunda, também podemos massagear para baixo na bacia pélvica e através da parte de trás e da frente da parte inferior do tronco. Pode-se imaginar ou sentir a forma cilíndrica do tronco e que todo este recipiente está sendo massageado pela respiração. É maravilhoso descobrir os sons incríveis que emergem quando você deixa o teto da sua boca abrir longe do maxilar, deixar sair um longo som dos movimentos para cima e para baixo do maxilar superior e inferior. Veja se isso ajuda você a vibrar mais alto ou mais baixo do que você já ouviu, sentiu ou moveu. Este som de aaah apoia alongamento. Fazer sons, moldando conscientemente a boca e combinando com a forma do torso, pode fornecer uma grande abertura para muitas pessoas. É particularmente útil praticar essas mudanças de forma e biotensegridades para apoiar a expiração. Isso dá apoio a um som mais ressonante. Lembre-se, o som é feito quando estamos expelindo ar. É quase impossível fazer muito som enquanto inspiramos.

Atividade: Por favor, por um momento tente este movimento e som. Pode soar um pouco como um suspiro, então quando você incentiva as pessoas a expirar e vocalizar você também está incentivando um prolongamento mais profundo do som e da respiração.

Além de ficar mais profundo e de se mover em comprimento, é um tipo de modelagem completa do interior do corpo. Uma vez que aprendemos a preencher nosso corpo cilíndrico,

nosso instrumento pessoal de som, com ar e vocalização, você pode escolher em qual tipo de forma estar (longa, redonda, plana, espiral = dizemos na linguagem Laban - a forma de um pino, uma bola, uma parede ou um parafuso). Na vida cotidiana, essas mudanças de forma acontecem muitas vezes inconscientemente, em resposta a uma interação com uma pessoa, uma tarefa ou um sentimento. Estamos constantemente permitindo que nossos corpos se moldem em qualquer forma que reflita nosso humor e nossos sentimentos. Por exemplo, se você estiver um pouco cansada, a região do peito pode cair. Por outro lado, o esterno pode se mover para frente e ser elevado enquanto olha para cima e enche o peito de ar. Então, poderíamos sentir-nos largos na frente e estreitos nas costas e, ao fazê-lo, ter uma sensação de euforia ou leveza. Podemos sentir felicidade ou um pouco de alegria. Grande parte da nossa linguagem segue essas correspondências do que os nossos corpos estão fazendo com base no que está sendo sentido dentro do corpo. Também temos sons com diferentes tons de voz que refletem sentimentos diferentes, e movimento relacionado. Na Corporalização Dinâmica, continuamos a explorar diferentes formas enquanto sons, ou em silêncio, com a consciência da modelagem interna da respiração. Uma maneira de garantir que estamos respirando é fazer sons durante esse tempo.

O desenvolvimento da respiração tridimensional e estratégias de sonorização de Martha Eddy

Conheci Bonnie Bainbridge Cohen, que criou o *Body-Mind Centering*^{SM}, por volta de 1975. Fui rapidamente atraída para como ela usava a vocalização para nos ajudar a sentir e ativar nossos órgãos. Sentir os órgãos é uma maneira fantástica de apoiar a postura e o ajuste interno. Isso ela tinha aprendido de seus estudos particulares com um Yogi Ramirah que havia vindo recentemente da Índia para Nova York. Esta experiência ensinou-lhe que era possível vibrar cada órgão distintamente, levando-os a uma vitalidade saudável. Ela nos ensinou a usar diferentes tons na voz para mudar a tonalidade dos órgãos. Aprendemos e sentimos que quando os órgãos encontram seu volume, isso muda a musculatura circundante, principalmente suavizando a tensão. Para mim, isso se encaixa perfeitamente com a modelagem que aprendi com Irmgard Bartenieff e outras professoras de Bartenieff Fundamentals. Acontece que Bainbridge Cohen tinha recentemente passado um ano estudando com Bartenieff também. Sua abordagem com *apoio dos órgãos* trouxe outro nível para a experiência de como moldamos nosso corpo, implicando que este processo ao mesmo

tempo expressa nossos humores. Quão poderoso pode ser permitir a mudança postural, não apenas no nível dos nossos músculos e ossos, mas literalmente do nosso eu orgânico, a partir dos órgãos. Esta consciência, de como o movimento poderia apoiar a saúde e a vitalidade dos nossos órgãos, foi ecoada em diferentes metodologias holísticas de saúde, ressoando com a medicina chinesa e meridianos e suas ligações com energias específicas do órgão, e então também para as energias da natureza - os cinco elementos. Irmgard Bartenieff tinha aprendido QiGong no Havaí com um mestre de lá. QiGong, como o Tai Chi (Yeung *et al.*, 2018), pode ajudar com a regulação interna, e é um método de consciência corpo-mente, cultivando uma conexão mais forte consigo mesma e com as outras pessoas.

Vocalizar e soar com diferentes tons e ressonâncias acontece de duas maneiras específicas:

1. Moldar a boca com muito cuidado enquanto encontra um tom que corresponda à profundidade de onde você está tentando vibrar;
2. Levar a respiração e o oxigênio para o corpo em geral, mas fazê-lo através da *volumização*.

Volumização é uma palavra que uso para dizer que vou sentir o apoio interno do meu corpo com a consciência da respiração se movendo em todas as três dimensões - comprimento, profundidade e largura, e cada órgão tem um sentimento feliz e completo.

O resultado é uma postura bem apoiada e a capacidade de expressar diferentes posturas, e assim diferentes sentimentos e emoções de forma profundamente orgânica. Uso isso continuamente na minha prática privada e no ensino de profissionais de Corporalização Dinâmica. No trabalho vocal de Corporalização Dinâmica, misturo princípios de Irmgard Bartenieff, bem como suas abordagens de corporalização da Harmonia Espacial, de Rudolf Laban. A Harmonia Espacial procura mover nossos corpos tridimensionalmente dentro, ao redor e através do espaço tridimensional de maneiras harmoniosas sistemáticas. Descobri que esta exploração de trações espaciais harmônicas é um tipo de desafio neuromotor, integrando reflexos para equilíbrio com a consciência somática. A pessoa movedora pode estar ciente de estar em pé, bem como da inevitabilidade de às vezes cair, inclinar-se, encostar-se ou precisar se segurar. Este processo de ressonância profundamente corporalizada começa com a vibração da gravidade e nossa vitalidade física, mesclada com o estudo em mecânica quântica que iniciei como estudante de graduação em 1978. Nessa época, eu estava matriculada em um curso intitulado como A Natureza Adora se Esconder, ministrado por Lee Smolin (2007), o

grande físico cosmológico que era um parceiro e um guia orientado, por sua vez, por Herb Bernstein. O que eles queriam dizer com "a natureza adora se esconder", é que qualquer coisa no mundo parece sólida porque é feita de partículas, mas cada partícula também pode ser percebida como ondas. As ondas podem ser mais facilmente percebidas como ondas de luz (quente e fria) ou som, mas também existem na vibração do movimento que é a vocalização. Este estudo tornou bastante claro que os sons vibram padrões de tensão física e emocional, ajudando a transmutar o que parece preso ou excessivamente sólido. As partículas se movem em luz ou som, ou qualquer tipo de onda conforme necessário. Padrões de ondas são como água - mais fluidos, mais móveis. Consequentemente, a interação de ondas e partículas são dois lados da mesma moeda, significando que temos escolhas em qualquer momento. Isso me ajuda a entender maneiras de me apoiar, e também apoiar as pessoas com quem trabalho. A exploração vocal exemplifica o tema de Laban de que a vida é uma interação constante de estabilidade e mobilidade. Às vezes estabilizamos, concretizando quando necessário. Quando precisamos estar fortemente presentes e manifestados no mundo, criar e solidificar nossas maneiras de falar, cantarolar e cantar é útil. Outras vezes precisamos nos tornar fluidos, relaxar, encontrar nossa natureza ondulada e permitir que a vida flua. Isso é mobilidade.

Nomeei meu trabalho de Corporalização Dinâmica para representar essa dinâmica do Movimento Laban/Bartenieff e as práticas de corporalização profunda de *Body-Mind Centering*SM (Bainbridge Cohen, 2012, 2018; Hartley, 1994; Eddy 2017; Eddy; Smith, 2021). Eu tinha nomeado o meu sistema e seu amálgama antes que alguém estivesse usando o termo movimento somático - o Treinamento em Terapia do Movimento Somático (*Somatic Movement Therapy Training* - SMTT). Então, como a terapia do movimento somático ficou conhecida através do trabalho intenso de muitas pessoas ativas com a associação profissional - *International Somatic Movement Education and Therapy Association* (ISMETA), percebi que meu sonho se tornou realidade. A terapia do movimento somático estava se tornando um termo genérico. Uma vez que o movimento somático era um conceito conhecido, embora ainda uma profissão bastante nova em muitos países, dei ao meu trabalho um novo nome - Treinamento em Corporalização Dinâmica e Terapia do Movimento Somático (*Dynamic Embodiment Somatic Movement Therapy Training* - DE-SMTT).

O dinamismo no movimento envolve trabalhar com vibração. Estes fenômenos são mostrados em nosso novo livro *Dynamic Embodiment of the Sun Salutation: pathways to balancing the chakras and the neuroendocrine system* (2021). Este livro, escrito em conjunto com Shakti Smith,

realmente celebra os padrões vibratórios como sistemas de energia que fluem através dos nossos corpos. A piezoeletricidade[6] que geramos através da pressão nos nossos ossos ou músculos pode ser vista como partículas ou ondas. Minha abordagem aos estudos de Laban não é apenas ser uma pessoa que se move sem esforço, mas também sobre não ser excessivamente estática. O objetivo é acessar momentos de estabilização e evitar ser bloqueada em uma ou mais áreas do corpo. Isso envolve estar pronta para a mudança a qualquer momento - estar preparada para ser mais vibracional ou ser tanto mais porosa ou fluida como sólida. Uma partícula que é porosa, com membranas que podem mudar o que deixam entrar ou sair, tem limites claros e também é mutável. Esta é uma das razões pelas quais um aspecto verdadeiramente celebrado no meu trabalho é a aplicação e a expansão do *Body-Mind Centering*^{SM} em formas como o *BodyMind Dancing*^{SM} e o *Moving For Life*.

Tenho desenvolvido sequências de movimento para mover os fluidos circulantes do corpo em padrões concretos de apoio por quase 50 anos. As pessoas graduadas em DE-SMTT também escolheram se envolver com os fluidos como uma base de referência. Centralizar os fluidos em nosso corpo como uma fonte de padrões ondulatórios de vibrações que se movem resultou em uma sequência de padrões usando os diferentes ritmos dos fluidos em direções e formas concretas de movimento. Variando as direções em sequências lógicas, a pessoa está pairando no domínio do desenvolvimento de movimento harmonioso. Laban criou escalas de movimento para nos orientar em todas as direções no espaço. Minha frase ou sequência fluida faz parte da linguagem e do repertório do *BodyMind Dancing*^{SM}. Também ensinei essa sequência às pessoas instrutoras da Moving For Life, que trabalham com pessoas idosas com doenças crônicas e câncer. A combinação de respiração, movimento e oscilações específicas no espaço é descrita pelos alunos como trazendo vitalidade aos órgãos. A respiração é fundamental nessa prática. Nós fazemos sons como parte do fluido que servem como uma bomba para espremer o fluido intersticial. Isso soa como um sorver, envolvendo apertar a boca e o rosto e depois abrir e alargar todo o rosto.

Escolhi o som de PAH para a expiração após uma compressão dos fluidos corporais. Na frase Fluida em BMD, movemos o fluido sinovial - o fluido articular. Não só vibramos os membros como em um tremor, mas vibramos o maxilar, a boca e, às vezes, se confortável, a língua. Balançamos as articulações a fim de mover os fluidos nos sacos de cada articulação. E

[6] N. t. - Piezoeletricidade pode ser sucintamente descrita como a geração de tensão elétrica em certos sólidos devido ao estresse mecânico. O termo piezoeletricidade provém do grego *piezein*, que significa apertar/pressionar. Seu efeito é conhecido como efeito piezoelétrico.

enquanto você agita os ossos, você agita o fluido, e você ativa variando a pressão nessa área. Qualquer movimento ajuda a mover as forças hidrostáticas que estão presentes. Mudar traz mais mobilidade para as mesmas partes do nosso corpo que precisamos mobilizar.

Do movimento do fluido intersticial ao líquido sinovial segue um ritmo semelhante ao balanço do fluxo venoso do sangue de volta ao coração, o fluxo do sangue que tem válvulas - ele tem um tipo de retorno rítmico parecido com uma valsa. Então, em *Body-Mind Centering*SM, aprendemos essas nuances e fazemos perguntas. Sempre fiz as perguntas: qual é a viscosidade desse fluido? Qual é o recipiente desse fluido? O que é a bomba desse fluido? Com essa informação, podemos compreender qual é o ritmo desse fluido. Então, como fizemos nos órgãos, permiti que um som se combinasse com esses elementos. O que é esse som de pulso oscilante? Tem um tipo de ritmo de onda como cima, baixo, cima, ou baixo, cima, baixo, ou baixo cima cima, ou cima cima baixo. Isso reflete uma mudança com a gravidade, caindo e subindo. Para mim, isso se tornou um sussurro que pode ser cantado como uma espécie de canção de balanço - *Whoosh, laa, laa - whoosh laa laa*. Ou um pouco mais ativo - *Da da daah, de da, de da*. Cada padrão vibracional alinha-se com a retirada do sangue venoso para as válvulas e, em seguida, reinicia-se para retornar ao coração. Claro, nosso movimento também inclui balanços.

O Fluido Cerebrospinal (FCS) [ou líquido cefalorraquidiano, ou liquor] é outro importante fluido que banha o cérebro e a medula espinhal, protegendo-os. Emerge dos espaços no cérebro, os ventrículos, fluindo para baixo dentro da coluna vertebral. É contido em um saco chamado dura mater. O som para apoiar o FCS corresponde ao seu ritmo - um assobio silencioso, lento e monótono ou um longo som suave. Em outras palavras, o FCS se move em um ritmo constante que é quase atemporal e bastante contemplativo. O silêncio pode ser o acompanhamento de longos movimentos em uma direção. No entanto, o assobio, a respiração em um fluxo contínuo ou uma espécie de uauu sussurrado ou som aaahh pode nos ajudar a lembrar-se de realmente mover-se lentamente e sem quaisquer flutuações rítmicas. Quando este segundo ciclo de pelo menos seis - doze é repetido sem mudanças de ritmo, o processo de sonoridade relacionado nos ajuda a tornar-se atemporal, entrando em um espaço meditativo.

Esse processo de encontrar a vibração sonora de uma parte do corpo ou um conjunto específico de tecidos pode ser transferido para qualquer parte do corpo - ossos, músculos e glândulas (Eddy; Smith, 2021). A tonificação pode acontecer de dentro, ou de um praticante

fazendo som, às vezes muito perto do tecido desejado ou mesmo no corpo. Os bebês geralmente adoram esse tipo de interação - estar tonificados. Há uma comunicação que é instantânea - assim como a cor e a luz se movem através de nós instantaneamente.

Eu poderia continuar comentando todas as formas com que usamos o som em atividades de Corporalização Dinâmica do Movimento Somático, seja em uma sessão privada ou em uma aula de movimento ou em uma performance. No entanto, eu me sentiria negligente se não compartilhasse as influências da minha colega, Carol Swann, e o que ela trouxe para o campo somático através de uma vida de trabalho.

Carol e eu abrimos uma organização educacional sem fins lucrativos - *Moving On Center* - na *Bay Area*, da Califórnia, em 1994. Começamos no *Malonga Center* (anteriormente o *Alice Arts Center*) no centro de Oakland, onde os sons da música e dança da diáspora africana nos cumprimentavam todos os dias, durante todo o dia. Ambas nos sentimos em casa com esta recepção. Estou muito feliz em poder compartilhar a seguir tópicos de uma entrevista de duas horas que fiz com Carol Swann (2024).

Os primeiros anos de vida de Carol Swann e o poder do canto

A profunda compreensão de Carol sobre o poder unificador e expressivo da voz vem de sua educação singular em uma comunidade política intencional na década de 1960. Em vez de assistir TV ou ficar colada a telefones, as pessoas da sua comunidade cantavam e dançavam juntas, aprendendo canções e danças de várias culturas, incluindo os Bálcãs, o norte e leste da Europa, e a tradição afro-americana de canções de liberdade e espirituais.

> Cresci dançando com esses sons e músicas culturais diferentes, incluindo aqueles da minha própria cultura, que incluíam canções de liberdade. Também aprendemos *Spirituals* e os cantamos em rodadas. Nós cantamos (nos anos 70 e 80 em diante), porque, na comunidade política, o canto folclórico foi intencionalmente trazido às vezes para o ativismo político, reunindo as pessoas como tinha sido feito no movimento dos direitos civis (Swann, 2024).

As primeiras experiências de Carol a ensinaram o poder do canto coletivo para unir pessoas, levantar espíritos e servir como uma forma de ação não-violenta durante tempos complexos. Começou a ensinar danças e canções folclóricas a grupos aos 15 anos, e até trabalhou com indivíduos em particular, ajudando-os a encontrar suas vozes poderosas e expressivas, o que ela tem feito por mais cinco décadas!

Integrando o desenvolvimento do movimento com a vocalização

Enquanto Carol aprofundava seus estudos de práticas somáticas como a Técnica Alexander, o *Body-Mind Centering*SM e os Fundamentos Bartenieff, ela começou a integrar princípios de vitalidade da coluna vertebral, bem como princípios de desenvolvimento do movimento com sua abordagem para vocalização. Cada um desses sistemas tem uma perspectiva neuromotora que é de desenvolvimento. Cada um reconhece que o envolvimento no movimento se refere aos padrões de coordenação por que passamos quando aprendemos a rolar, engatinhar, sentar, ficar em pé e andar. Carol percebeu que o corpo e a voz são intrinsecamente integrados, e que se pode acessar a voz de uma forma pura ao se envolver com esses padrões de movimento do desenvolvimento infantil.

> Quanto mais eu comecei a improvisar com meu corpo, quanto mais eu percebi que o corpo e a voz estão conectados, como posso pensar de outra forma? [...] Começo a utilizar o trabalho de desenvolvimento da Bonnie, que inicia com uma aula que chamei de Voz do Desenvolvimento. A aula usa a sequência de estar no útero, saindo do útero, relacionada ao que você ensina, Martha (Swann, 2024).

Em sua aula de Desenvolvimento da Voz, Carol orienta os alunos através de experiências corporais do pré-natal e do desenvolvimento infantil, reconectando-os com a voz primária e desinibida que emerge naturalmente de um corpo fluido e totalmente apoiado. Ao retornar a um estado de infância, os alunos podem ignorar o condicionamento cultural sobre os julgamentos do que faz uma boa ou má voz.

Uma abordagem improvisacional para explorar a conexão voz-corpo

É central para Carol uma abordagem improvisacional, sem julgamentos, que convida os alunos a explorar toda a gama de suas vozes sem impor uma técnica particular ou som ideal. Ela cria espaços seguros e de apoio onde as pessoas podem fazer sons feios, bonitos e todas as nuances entre esses dois extremos, descobrindo a conexão intrínseca entre a expressão vocal e a sensação física.

> Estou mais interessada no espírito e admirada com o impacto que ele pode ter para os movimentos sociais. Este efeito positivo pode acontecer para a pessoa que canta ou toca, para mim como facilitadora, para as comunidades, para o mundo. Agora, não separo 'voz e corpo' de forma alguma (Swann, 2024).

Carol muitas vezes começa com improvisações guiadas que incentivam os alunos a fazerem sons desde a sensação e do impulso emocional, em vez de ideias pré-determinadas de como cantar *deveria* soar.

O potencial de cura da vocalização

Para Carol, vocalizar não é apenas um meio de expressão criativa e exploração lúdica, mas também uma poderosa ferramenta de cura e transformação. Como muitas vocalistas somáticas, ela vê a voz como uma ponte entre o consciente e o inconsciente, a mente e o corpo, e acredita que o som pode ajudar a liberar emoções profundas, traumas e bloqueios.

> O som evoca e invoca coisas tão profundas e inconscientes, que você não pode nomeá-lo até que talvez ele seja trabalhado. Pode ser de repente, como quando as pessoas começam a chorar. O motivo disso não importa. Para aquelas de nós que são terapeutas somáticas, ficamos confortáveis em deixar tudo fluir. Talvez nós vamos descobrir se há significado nisso, ou talvez não (Swann, 2024).

Carol fica confortável em deixar os sentimentos fluírem e, como eu mesma faço, ela ajuda as pessoas a moverem corpos e emoções, às vezes movendo-se como um alívio ou integração de estresse ou trauma. Ela e eu temos estado envolvidas no trabalho de Transformação Corporalizada de Conflitos por muitos anos. O trabalho de transformação de conflitos da Carol tem uma forte raiz no trabalho do Processo Mindell de Facilitação de Conflitos (Mindell; Mindell, 2024). Meu envolvimento com a gestão corporalizada de conflitos veio da experiência de ensinar para o Programa de Resolução Criativa de Conflitos (PRCC) nas escolas públicas de Nova York, juntamente com Educadores para a Responsabilidade Social e depois com o Centro Morningside para o Ensino da Responsabilidade Social. Fiz minha pesquisa de doutorado (Eddy, 1998) sobre excelentes programas escolares que usavam o movimento para ensinar respostas naturais e automáticas a conflitos e violência. Carol também estudou Hakomi, outra forma de psicoterapia corporal que é usada para melhorar a comunicação e a consciência emocional. Hakomi é o sistema raiz para o trabalho de Psicoterapia Sensoriomotra, de Pat Ogden, que também muitas vezes se associa com o trabalho de recuperação de trauma, de Peter Levine, isto é, a Experiência Somática (*Somatic Experiencing*). Pat Ogden ajudou a fundar o Método Hakomi com Ron Kurtz, autor de *Body-Centered Psychotherapy: The Hakomi Method* (1990). Meu trabalho em NYC incluiu a recuperação de traumas, bem como trabalhar nas três escolas públicas do *Ground Zero* após o

ataque de 9/11 no *World Trade Center*. Desde então, desenvolvi vários programas como Movendo em Direção à Paz (*Moving Toward Peace*), Resolução de Conflitos e Criação de Comunidade através do Movimento e da Dança (*Conflict Resolution and Community Building through Movement and Dance*), Abordagens Corporalizadas para a Prevenção da Violência (*Embodied Approaches to Violence Prevention*) (Eddy, 1998; Eddy, 2010; Eddy, 2015; Eddy 2016; Eddy, 2017; Eddy *et al*., 2020).

Nas aulas e sessões privadas de Carol, ela muitas vezes testemunha mudanças profundas e aberturas enquanto as pessoas dão voz a aspectos não-falados ou não reconhecidos de si mesmas. Ela enxerga isso como uma extensão natural do processo de desenvolvimento, no qual bebês e crianças pequenas expressam livremente suas necessidades, desejos e emoções através do som antes que a linguagem tome conta. E sabe trabalhar com grandes grupos, expressando-se como indivíduos ou como parceiros. Isto é particularmente apoiado pelo *World Work* (Trabalho Mundo), um ramo do Trabalho de Processo, de Arnie e Amy Mindell (2024):

> Acho que, de algum jeito, as pessoas ficam presas pensando: 'Eu não posso usar minha voz a menos que aprenda a ler música e levar isso a sério.' Eu só comecei a cantar, porque estou mais interessada no espírito e no impacto do que um espírito cantor pode fazer para os movimentos sociais.

De seus estudos comigo no *Moving On Center* e com outros ótimos professores, e diretamente com Bonnie Bainbridge Cohen, Carol também enfatiza os benefícios físicos da vocalização a partir de uma perspectiva do Body-Mind Centering^{SM}. No início deste texto, exploramos como o BMC^{SM} pode nos ajudar a criar vibrações que ressoam através dos ossos, órgãos e tecidos do corpo, promovendo a circulação, liberando tensões e estimulando o sistema nervoso (Bainbridge Cohen, 2012; Eddy, 2021). Carol muitas vezes utiliza o trabalho de toque para ajudar os alunos a encontrarem mais facilidade, apoio e liberdade em suas vozes.

Dimensões da justiça social e cultural do canto coletivo

Ao longo de sua vida e trabalho, Carol testemunhou o poder transformador do canto coletivo em vários contextos culturais e de justiça social. Ela enxerga a vocalização em grupo como uma maneira de honrar e celebrar a diversidade cultural, construir solidariedade entre as diferenças e mobilizar comunidades para a mudança. "Tocar e cantar tem sido uma forma

de ação não-violenta para unir as pessoas, manter essa unidade, bem como levantar o espírito das pessoas em tempos complexos. Em todos os tempos da humanidade há canções - para dar à luz, para curar, para rituais, especialmente nas culturas tradicionais" (Swann, 2024).

Carol é consciente da necessidade de respeitar e reconhecer as origens das canções e cânticos que ela traz para seu trabalho, e evitar a apropriação cultural. Ela reconhece que muitas sociedades tradicionais mantiveram uma profunda integração de voz, movimento e prática espiritual, com a qual a cultura ocidental perdeu em grande parte o contato. "Isso, para mim, é o que tenho chamado de práticas somáticas contemporâneas. São formas pelas quais a nossa cultura ocidental branca tem tentado se reconectar ao corpo, enquanto outras culturas têm continuado a se conectar" (Swann, 2024).

Ao mesmo tempo, Carol vê a reivindicação da voz como um aspecto crucial de empoderamento e libertação para grupos marginalizados e oprimidos, particularmente mulheres e pessoas de cor. Ela observa que encontrar a própria voz autêntica e falar a verdade ao poder é um ato de resistência contra as forças que procuram silenciar ou apagar certas vozes.

Parceria com Martha Eddy e advocacia pela Voz em Somática

Em sua amizade e colaboração de décadas com Martha, Carol encontrou um espírito semelhante que compartilha sua paixão por integrar voz, movimento e consciência somática. Juntas, elas têm ministrado oficinas e retiros que exploram a interseção de *Body-Mind Centering*SM, *VocalMotion*, Corporalização Dinâmica e outras modalidades, criando experiências ricas e transformadoras para as pessoas participantes. Quando as coisas ficam difíceis na comunidade - seja em aula, ou num ensaio, ou no desenvolvimento de um projeto ativista - há sempre a possibilidade de fazer uma pausa e cantar juntos.

> Acho que a razão pela qual nós nos unimos tão bem é porque nós duas realmente não temos um sistema (de técnicas definidas). Temos um processo criativo que encontra as pessoas em seu tipo individual de alma. E é improvisação com um grande kit de ferramentas que vem de muitos treinamentos diferentes que fizemos. Com este kit de ferramentas, você sabe, nós abordamos cada indivíduo ou grupo baseado no que vemos à nossa frente (Swann, 2024).

Carol e Martha têm sido defensoras da inclusão do trabalho vocal no campo mais amplo da Somática. Elas veem a vocalização como uma parte essencial da experiência humana que merece igual atenção ao lado do movimento, do toque e de outras práticas somáticas. Ao

trazer a voz para a foco, esperam contribuir para uma abordagem mais holística e integrada para a corporalização e a cura.

Penso que a voz ainda está para se sobressair em relação a todas estas conexões. Há obviamente outras pessoas fazendo este trabalho[7], mas podemos citar nos dedos de nossas mãos cerca de 10 pessoas ou programas que estão realmente fazendo um trabalho profundo de voz a partir de uma perspectiva somática. Alguns outros que vêm à mente, além de *VocalMotion*, são a Técnica de Alexander, O trabalho de respiração dos Fundamentos Bartenieff, o equilíbrio orgânico e glandular do *Body-Mind Centering*SM e da Corporalização dinâmica, *Fitzmaurice Voicework*, Técnica Linklater, a Integração Voz-Movimento de Patricia Bardi, o VIMBAs de Resmaa Menakem's, e o Método Roy Hart. A VocalMotion de Carol Swann procura dar voz a todas as formas de expressão autêntica e, dada a sua localização no *Moving On Center* (MOC) e o desenvolvimento do Corpo Socialmente Consciente de Carol, também procura dar voz às forças oprimidas. Isso também faz uma conexão direta com o trabalho do MOC com o Teatro do Oprimido[8].

A Técnica de Alexander é uma das formas mais antigas de educação somática. Surgiu quando o ator F. M. Alexander (1869-1955) perdeu a voz, e nenhum profissional médico pôde ajudá-lo com isso. Ele passou muitas horas na frente de um espelho e descobriu que seu *uso corporal* estava impactando sua câmara vocal. Ao tomar consciência da postura e liberar ativamente o peso de sua cabeça de uma tração que puxava para baixo, ele foi capaz de recuperar sua capacidade de falar novamente, especialmente com a amplitude vocal necessária para atuar. Ele então desenvolveu um método para ensinar às outras pessoas este processo educacional corporalizado. Ele é conhecido por dar aulas ao influente educador John Dewey (1859-1952), cuja filosofia levou ao aprendizado construtivista centrado no aluno (Eddy, 2017).

Os Fundamentos do Movimento Bartenieff são o trabalho de Irmgard Bartenieff, fisioterapeuta, dançarina, cofundadora da dança terapia, antropóloga da dança com o musicólogo Alan Lomax e criadora do *Laban Institute of Movement Studies*. Estudou com Rudolf Laban e criou o único currículo de 500 horas para se tornar uma Analista do Movimento

[7] N. t. - Ver o livro sobre Somática da Voz, organizado por Kapadocha (2021), em língua inglesa.
[8] O Teatro do Oprimido é uma forma teatral elaborada inicialmente no Brasil pelo profissional do teatro Augusto Boal a partir da década de 1950. Mais tarde, expandiu-se para a Europa e outros lugares. Boal foi influenciado pelo educador e teórico Paulo Freire e suas práticas sobre a pedagogia dos oprimidos. Ver: https://transatlantic-cultures.org/en/catalog/trajectoires-intercontinentales-du-theatre-de-l-opprime. Acesso em: 10 jul. 2024.

baseada na plenitude do seu trabalho teórico-prático. Inicialmente ela fez parceria com o *Dance Notation Bureau* que ensina *Laban Notation*. Ela sentiu, contudo, a necessidade de que os princípios por trás da análise de Laban fossem transmitidos.

Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora do *Body-Mind Centering*SM, estudou com Irmgard Bartenieff e se tornou uma Analista de Movimento Certificada. Suas alunas, eu (Martha Eddy) e Patricia Bardi, criaram programas somáticos, como a Corporalização Dinâmica (Eddy; Smith, 2021) e a Integração Voz-Movimento, respectivamente. Ambas usam a voz como parte integrante do trabalho. Isso também é verdade para a maioria dos outros programas de treinamento de movimento somático derivados do *Body-Mind Centering*SM.

Enquanto Carol continua a ensinar e inspirar outras pessoas com sua abordagem singular para a corporalização vocal, ela permanece comprometida com a crença simples, mas profunda, de que todos têm o direito de se expressar plena e autenticamente através de suas vozes. Ao criar espaços onde as pessoas podem redescobrir a alegria, o poder e a sabedoria de seus próprios sons, ela está ajudando a curar não apenas indivíduos, mas também comunidades e o mundo em geral.

A vida pregressa de Carol Swann e suas influências com o trabalho vocal somático

Refletindo sobre a experiência de vida e experiência somática de Carol, aqui estão alguns destaques:

- Crescer imersa em canto e dança folclórica expôs Carol (e muitas outras pessoas de culturas que não têm medo do corpo), desde cedo, ao poder da vocalização coletiva e como ela pode construir comunidade e levantar o espírito, especialmente em tempos desafiadores. Isso estabeleceu uma base importante para o nosso trabalho posterior, que ainda está ativo, de desafiar a hegemonia branca, referida como Somática Social (Eddy, 2017; Grant 2023; Leguizamon; Grant *apud* Eddy, 2017).

- Estudar a Técnica de Alexander e o Contato-Improvisação abriu novas percepções sobre a conexão corpo-mente e como os hábitos, a tensão, a dor etc. podem restringir a expressividade natural do corpo. Isso informou a abordagem da Carol para ajudar as pessoas a libertarem suas vozes, incluindo um sistema que ela chamou de *VocalMotion*.

Aqui estão alguns componentes do *VocalMotion*:

- Compreender que o Sul Global tem mantido o canto e a dança ou a música e o movimento tão interligados como as próprias comunidades. A cultura ocidental tende a separar e especializar as habilidades (cientista, matemático, artista etc.), perdendo de vista a necessidade humana inerente de se expressar através do corpo integrado e da voz. O trabalho de Carol visa reconectar as pessoas com a ideia do corpo como unidade, expressa através do som e do movimento.

- Improvisação e jogos são elementos-chave usados para ajudar as pessoas a saírem de suas mentes. "Quando você adiciona a voz ao seu jogo exploratório, ela força um desapego de inibições. Muitas pessoas reencontram a voz crua e instintiva que tinham quando eram bebês antes de serem reprimidas."

A modelagem de Carol de uma ampla gama de sons usando abstração vocal dá *permissão* para a expressão vocal tanto inesperada como familiar. Nunca vou esquecer como o retiro anual de Carol chamado *Outfall*, um maravilhoso festival de movimento na natureza das colinas da Califórnia, me fez cantar uma versão altamente distorcida e apaixonada de *Sitting at the Dock of the Bay* (1968) cantada por Otis Redding ((Sittin'On), 2012). Comecei a andar e cantar e depois continuei dançando/movendo/performando numa banheira de água quente enquanto o sol se punha. Isso vive dentro de mim como uma experiência visceral de ter sido testemunhada em comunidade e ser livre para encontrar novas formas de significado e beleza.

Talvez por causa de seu treinamento na Técnica Alexander, Carol também ensina que o alinhamento é crucial - quando a coluna está alongada e apoiada, a respiração é livre, e todo o corpo pode ressoar de forma ideal; a voz se move com facilidade, assim como o corpo. Mas os hábitos de desalinhamento, tensão e compressão (física e emocional) bloqueiam isso. Minha própria viola tocando me deu uma sensação tátil de como a ressonância física em um corpo pode ser ajustada por onde a compressão está - assim como a pressão dos dedos altera o tom da vibração e o som resultante. No corpo, como o maior instrumento que permite uma grande ressonância, podemos ter vozes muito cortadas por causa da tensão que mantemos na cabeça, no pescoço, na respiração e em qualquer lugar do tronco.

Aqui, gostaria de agradecer à Carol, por moldar uma interconexão de voz, corpo, alinhamento, emoção, jogo e expressão como um modelo para todas as pessoas interessadas na pessoa como um todo. Este é um trabalho fascinante em que ela foi pioneira ao longo de muitos anos a fim de ajudar as pessoas a recuperarem o seu potencial pleno. A escolha de Carol para integrar a voz com o trabalho somático, seja em sessões individuais ou em grupo

focado na cura corporal ou social, é algo que eu sempre respeitei muito. Mais e mais pessoas estão fazendo isso agora, mas Carol foi uma das primeiras. Carol deixa claro que o poder da voz em movimento e do corpo em movimento está sempre integrado. David Darling, violoncelista com Paul Winter Consort, sempre diria "A música é MOVIMENTO" (Winter, 2021).

Espero que essas histórias forneçam imagens ou memórias de sensações, sentimentos e pensamentos da sua própria vocalização. Nossas abordagens somáticas desenvolvidas antes e durante nossa parceria com o *Moving On Center* foram moldadas deixando a voz responder naturalmente às necessidades emocionais do corpo. Criamos espaço com o *Heart Circles* para o silêncio, para cantar e até mesmo gritar ocasionalmente a fim de permitir a expressão pessoal e coletiva. Nós tivemos muitas discussões sobre responsabilidade, para apoiar como essa expressão faz a diferença no mundo - quando é que ela é apenas expressão do privilégio e quando está movendo uma agenda de agenciamentos para frente. Descobrimos como a vocalização espontânea, semelhante à da criança, exemplifica essa liberdade, antes de ser muitas vezes interrompida na idade adulta. E encorajamos a nossa energia interior para curar e continuar a ser criativas e trazer novas visões ao mundo.

As pessoas graduadas conosco estão levando essas visões adiante e gerando as suas próprias. Temos pessoas graduadas, colegas e professoras que fazem trabalho de voz somática, vocalização somática, canto corporalizado, bem como tonificação corporal, também explorando o canto e o silêncio. Claro, assim como trazer o trabalho do movimento somático ao mundo tem sido um desafio, a escolha de trazer vocalização para uma sala de aula ou performance tem sido muitas vezes desafiadora em muitos contextos públicos e institucionais. Vai contra as inibições culturais cristãs do norte da Europa e os modelos acadêmicos relacionados, ao abrir espaços para a voz acontecer sem um plano cerebral cortical bem pensado. A ideia de apenas deixar a emoção e a expressão acontecerem através da voz pode parecer ousada em alguns cenários, uma distração em outros, e também assustadora. No entanto, uma vez que as inibições são superadas, os efeitos são sentidos - com tecidos amolecidos onde havia tensão, quando uma voz forte e confiante emerge, fica claro que o que sempre foi integrado nas culturas indígenas é um recurso importante para todas as pessoas em todos os lugares que querem curar, descobrir, sentir poder ou abrir-se à vastidão do espaço em que ecoamos.

Como discutido, na Corporalização Dinâmica usamos habilidades e princípios do *Body-Mind Centering*SM (BMCSM) juntamente com princípios de Irmgard Bartenieff e da comunidade de Análise de Movimento Laban que ela gerou. Estas miríades de abordagens levam a um número ilimitado de explorações através de cada centímetro do corpo e com diferentes relações com o ambiente. Estamos cientes de que o contexto da dinâmica interpessoal e as condições ambientais são grandes influências sobre o que dizemos e quando escolhemos permanecer em silêncio ou até mesmo *preencher nossas vozes*. Carol Swann desenvolveu seus próprios métodos a partir do Hakomi, o trabalho do Processo, a Técnica de Alexander e anos de canto, tanto canções de libertação, como músicas de alegria e amor de diversas culturas.

Minha própria exploração vocal nos levou a novas plataformas também. Tanto na Corporalização Dinâmica e Terapia de Movimento Somático, como no BMCSM, investimos tempo para ressoar através dos órgãos e glândulas (Eddy; Smith, 2021), e realmente através de todos os tecidos do corpo, para liberar o estresse, integrar a aprendizagem do trauma, ativar lugares tranquilos ou adormecidos, bem como mudar para a alegria, o humor e a brincadeira. Esta mudança é mais clara em nossa dança juntos. Em outros programas que criei - tanto o *Moving For Life* (aptidão somática para idosos, sobreviventes de câncer ou pessoas de qualquer idade com condições crônicas) como o *BodyMind Dancing*SM (expressão e técnica de dança somática) -, usamos os princípios da Corporalização Dinâmica para mergulhar profundamente na voz, muitas vezes tocando ritmos e tons de diferentes partes do corpo e sistemas fisiológicos.

A frase de fluidos do *BodyMind Dancing*SM nos leva através de cada um dos fluidos circulantes do corpo, que se correlacionam com diferentes humores. Nesta frase de fluidos original, as professoras certificadas em *BodyMind Dancing*SM e seus alunos cantam e dançam sem julgamento em estados de contemplação celular e presença acessando o fluido celular para apoio, muitas vezes saindo em silêncio ou afirmando na língua materna - "eu estou aqui"). Em seguida, ativamos a compressão e a expansão intersticial da nossa bomba muscular, movendo-nos ativamente em padrões espirais para massagear profundamente o maior número possível de partes e camadas do corpo. Usamos um som de sorver seguido de um grande som EE-AH para ampliar e alongar no plano coronal/vertical.

O fluido sinovial nas articulações é liberado quando chacoalhamos livremente em qualquer padrão, enquanto fazemos um som de tremor vibratório. Quando nos envolvemos

com o fluxo venoso do sangue cheio de dióxido de carbono retornando ao coração, sugiro balançar os braços, pernas e torso em tempos diferentes, mas tanto quanto possível com uma batida de tempo 3⁄4. Isto é seguido por uma desaceleração para um ritmo monótono de movimento de continuidade, que representa o fluido cerebrospinal. Este ritmo é particularmente curativo. Quando o movimento é conduzido por uma experiência pessoal do ritmo monótono e atemporal do fluido cerebrospinal, o sistema nervoso se estabiliza e podemos mudar para um estado contemplativo de sibilos silenciosos ou lentos. Como a caminhada consciente, mover-se com este ritmo pode tornar-se uma dança consciente ou alongamento dos músculos. Finalmente, nós nos divertimos com o sangue cheio de energia e sangue arterial do coração. Aqui nós cantamos ou contamos em voz alta. Interagimos uns com os outros acelerando, a fim de aumentar o ritmo cardíaco e da respiração, movendo o sangue para onde ele é necessário no corpo. Eu defini esse ritmo dentro da escala mais básica de Rudolf Laban - a escala dimensional (Bartenieff, 1980). Nosso objetivo é levar esses ritmos para qualquer direção em que desejamos nos mover ou dar forma, sabendo que eles podem apoiar qualquer humor ou estado mental que queiramos reivindicar. Os diferentes ritmos são fáceis de mudar, especialmente quando apoiados pelo movimento e pelo som, permitindo facilidade de espírito e interação.

A Frase Fluida do *BodyMind Dancing*SM é apenas uma ferramenta de vocalização somática, um ritual de transformação da comunidade. Há tantas maneiras de usar nossa voz quanto existem pessoas, sentimentos e sons. Nesta linhagem de vocalização como ensinada no *Moving On Center*, por mim e Carol Swann, as dádivas de todas as pessoas são comemoradas, e o jogo também é! Deste estado infantil de ritmos em mudança, muitas vezes evoluímos para um estado de gratidão, agradecidos pela sacralidade dos nossos corpos, incluindo as nossas vozes incríveis. Esta capacidade de mudar o estado através do movimento e da exploração sonora e da improvisação está por trás da transformação do conflito, da somática social, de encontrar voz diante da opressão e de se unir em harmonia durante tempos conturbados.

> Há algo sobre acessar as pessoas em sua infância que inclui brincar. A brincadeira é importante na forma como nos desenvolvemos como crianças. Brincar/jogar nos ensina muito sobre a vida. Na verdade, Emilie Conrad [fundadora do Método Continuum] fala sobre como o jogo é como nós descobrimos relacionamentos. Jogar é como coreografamos. O jogo é como chegamos a fazer tudo e isso inclui tocar a voz (Swann, 2024).

Referências

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Basic Neurocellular Patterns:** exploring developmental movement. El Sobrante, California: Burchfield Rose, 2018.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **The Mechanics of Vocal Expression**. El Sobrante, CA: Burchfieldrose, 2015.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sensing, Feeling and Action:** the experiential anatomy of Body-Mind Centering®. The collected articles for Contact Quarterly dance journal 1980-2009. 3rd edition. Northampton, MA: Contact Editions, 2012.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. **Body Movement:** coping with the environment. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.

BELL, Morris. International Symposium on Embodied Cognition: Greetings and Opening Remarks. 2024. 1 video (15 min). Publicado pelo canal Yaleconferencesandevents3885. Disponível em: https://youtu.be/Mhlq0dsuJKc?si=J93RmHrYMr1u2icU. Acesso em: 20 jun. 2024.

CONRAD, E. **Life on Land:** The story of Continuum, the World-Renowned Self-Discovery and Movement Method. Berkeley: North Atlantic Books, 2007.

EDDY, Martha Hart. Moving Our Voices for Strength and Justice, Somatically. **Voz e Cena**, *[S. l.]*, v. 5, n. 01, pp. 52-74, 2024.

EDDY, M. **The Role of Physical Activity in Educational Violence Prevention Programs for Youth**. Ann Arbor, MI: UMI Press, 1998.

EDDY, Martha. The Role of the Arts in Community Building. **Currents**, Northampton, MA, v. 13, n. 1, p. 5-9, Winter 2010.

EDDY, M. Early Trends: Where Soma and Dance Began to Meet – Keeping the Meeting Alive. *In:* WHATLEY, S.; BROWN, N. G.; ALEXANDER, K (Eds.). **Attending to Movement:** Somatic Perspectives on Living in this World. Axminster, England: Triarchy Press, 2015.

EDDY, Martha. Dancing Solutions to Conflict: Field-Tested Somatic Dance for Peace. **Journal of Dance Education.** v. 16, n. 3, p. 99-111, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1080/15290824.2015.1115867. Accesso em: 1 maio 2024.

EDDY, Martha. **Mindful Movement:** The Evolution of The Somatic Arts and Conscious Action. paperback edition. Bristol, UK: Intellect Press, 2017.

EDDY, M.; BLATT-GROSS, C.; EDGAR, S. N.; GOHR, A.; HALVERSON, E.; HUMPHREYS, K.; SMOLIN, L. Local-level Implementation of Social Emotional Learning in Arts Education: Moving the Heart through the Arts. **Arts Education Policy Review**, n. 122, v. 3, p. 193-204, 2020. Disponível em: 10.1080/10632913.2020.1788681. Acesso em: 1 maio 2024.

EDDY, Martha; SMITH, Shakti Andre. **Dynamic Embodiment of the Sun Salutation**: Pathways to Balancing the Chakras and the Neuroendocrine System. London: Handspring Publishing, 2021.

GRANT, Sam. Social Somatics. 2023. 1 vídeo. Publicado no website Somatic Movement Summit. Available at: https://somaticmovementsummit.com/program/55070. Acesso em: 2 maio 2024.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving:** an introduction to Body-Mind Centering. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1994.

KAPADOCHA, Christina (Ed.). **Somatic voices in performance research and beyond**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2021.

KURTZ, Ron. **Body-centered Psychotherapy:** The Hakomi Method: The Integrated Use of Mindfulness, Nonviolence, and the Body. Mendocino, CA: LifeRhythm, 1990.

LEVIN, Stephen M. **The Biotensegrity Archive.** [*S.l.*], 2021. Disponível em: https://biotensegrityarchive.org/biotensegrity.html. Acesso em: 15 jun. 2024.

MINDELL, Amy; MINDELL, Arnold. Worldwork in Action. **Website de Anny e Arny Mindell**, 2024. Available at: https://www.aamindell.net/worldwork-applications. Acesso em: 17 jun. 2024.

MOVERS & SHAPERS: A Dance Podcast. Podcast #67. Pessoa entrevistada: Martha Eddy. Enrevistadora: Erin Carlisle Norton. Montclair, NJ: July 2018. Disponível em? https://themovingarchitects.org/movers-shapers-martha-eddy/. Acesso em: 30 jun. 2024.

PROBST, Kenneth. **The Laura Foreman Dance Company performing *Spaces (collage IV)* in the Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden**. 1 jun. 1973. 1 photograph. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157753466037281&set=pcb.10157753467347281. Acesso em: 30 jun. 2024.

(SITTIN' ON) The Dock Of The Bay. [S. l.], 2012. 1 vídeo (2min46s). Publicado pelo canaal RHINO. Disponível em: https://youtu.be/rTVjnBo96Ug?si=MaOMG4Mdu7EPOIeQ. Acesso em: 2 jul. 2024.

SMOLIN, Lee. **The Trouble with Physics:** The Rise of String Theory, the Fall of a Science, and What Comes Next. Boston: Mariner Books, 2007.

SWANN, Carol. [Entrevista dada a] Martha Eddy, via Zoom. Sexta-feira, 10 de maio de 2024.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan.; ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind**: Cognitive Science and Human Experience. Massachusetts: MIT, 1991.

WINTER, Paul. **A Tribute to David Darling**. 2021. Website de Paul Winter. Disponível em: https://paulwinter.com/rememberingdavid/. Acesso em: 1 de maio 2024.

YEUNG, Albert; CHAN, Jessie S. M.; CHEUNG, Joey C.; ZOU, Liye. Qigong and Tai-Chi for Mood Regulation. **The Journal of Lifelong Learning in Psychiatry**, Washington, DC, v. 16, issue 1, p. 40-47, Winter 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1176/appi.focus.20170042. Acesso em: 30 jun. 2024.

Tradução recebida em 15/11/2024 e aprovada em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56143

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

[i] Martha Eddy - MSMT, RSDE, CMA, EdD, e professora certificada em Body-Mind Centering[SM] desde 1984. É uma autora (*Mindful Movement* e *Dynamic Embodiment of the Sun Salutation*), palestrante internacional, fisiologista aplicada e empreendedora premiada, que liderou pesquisas, criação de programas de certificação (Corporalização Dinâmica e Terapia do Movimento Somático, o sistema de dança somática BodyMind Dancing[SM] e o programa de fitness somático *Moving For Life*). *Moving For Life* é agora uma organização sem fins lucrativos que ela cofundou. Cinco anos antes, em 1994 ela também cofundou o *Moving On Center* com Carol Swann, uma mestre da terapia de voz e somática. Eddy mantém uma prática privada aplicando o a Corporalização Dinâmica SMT para pessoas com desafios cerebrais, câncer, dor nas costas, expressão pessoal e profissional e a maioria dos outros corpos-mentes e necessidades baseadas em trauma. Esses esforços integram abordagens biocomportamentais, diversas terapias somáticas, as artes e uma lente de justiça social, envolvendo o aprendizado emocional social. Este trabalho pode ser terapêutico, educativo ou de coaching, sempre informado pela sua abordagem neurodesenvolvimentista ao stress e às experiências traumáticas, integrando e deslocando energias para um maior bem-estar. Atualmente é professora honorária do *Teachers College*, Columbia University no Departamento de Ciências Biocomportamentais. drmarthaeddy@gmail.com
Site pessoal: https://drmarthaeddy.com/
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0168-9570

[ii] Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*[SM] e outras aventuras somáticas. diego.pizarro@ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9234283915775043
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8655-0489

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

Microfone *headset* e lapela no Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista com Gabriel Bocutti

Júlia Barcelos [i]
César Lignelli [ii]
Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - Microfone *headset* e lapela no Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista com Gabriel Bocutti
A presente entrevista tem por objetivo apresentar aspectos técnicos e estéticos do uso do microfone *headset* e lapela no Teatro Musical no mercado nacional e internacional. E também ressaltar os processos e demandas comportamentais que envolvem o uso o equipamento, no qual são de suma importância para a precisão da performance do Artista de Teatro Musical. O Entrevistado é Gabriel Bocutti *designer* de som e programador de áudio, que ao longo de sua carreira adquiriu experiência com Teatro Musical, *Broadway* shows, shows internacionais, e festivais de música e dança.
Palavras-chave: Microfone *Headset*. Microfone Lapela. Teatro Musical. Técnico de Som. Passagem de Som. Mercado.

Abstract - Headset and lapel microphone in national and international Musical Theatre: Interview with Gabriel Bocutti
This interview aims to present technical and aesthetic aspects of the use of headset and lavalier microphones in Musical Theatre in the national and international market. And also highlight the processes and behavioral demands that involve the use of equipment, which are of paramount importance for the precision of the Musical Theatre Artist's performance. The Interviewee is Gabriel Bocutti sound designer and audio programmer, who throughout his career has acquired experience with Musical Theatre, Broadway shows, international shows, and music and dance festivals.
Keywords: Headset Microphone. Lapel Microphone. Musical Theatre. Sound Technician. Sound Check. Market.

Resumen - Auriculares y micrófono de solapa en Teatro Musical nacional e internacional: Entrevista a Gabriel Bocutti
Esta entrevista tiene como objetivo presentar aspectos técnicos y estéticos del uso de micrófonos de diadema y de solapa en Teatro Musical en el mercado nacional e internacional. Y también resaltar los procesos y exigencias comportamentales que involucran el uso de equipos, los cuales son de suma importancia para la precisión de la actuación del Artista de Teatro Musical. El Entrevistado es Gabriel Bocutti diseñador de sonido y programador de audio, quien a lo largo de su carrera ha adquirido experiencia con Teatro Musical, espectáculos de Broadway, espectáculos internacionales y festivales de música y danza.
Palabras clave: Micrófono de Auriculares. Micrófono de Solapa. Teatro Musical. Técnico de Sonido. Mercado.

Introdução

Os microfones *headset* e de lapela estão presentes em espetáculos de Teatro Musical devido as suas características específicas de qualidade sonora, e sobretudo de estrutura, que dispõem de proporções pequenas e cores que se aproximam de diversos tons de pele. Dessa forma, se torna um facilitador estético e proporciona novas possibilidades a performance. Afinal, o Teatro Musical:

> Está altamente conectado com a tecnologia, que pode ser uma facilitadora da execução técnica, como também, propulsora para a concretização de ideias artísticas. Nesse âmbito, o uso do microfone auxilia na amplificação da voz, de sonoridades e ruídos, o que possibilita ao público, inclusive às pessoas que se encontram em locais menos favoráveis, dentro do espaço em que vai acontecer a performance, uma relação mais efetiva com a escuta e o entendimento do que é expresso em cena (Barcelos; Lignelli, p.155, 2023).

Para que aconteça o funcionamento do microfone headset ou de lapela, é necessário o uso de equipamentos como o *bodypack*, receptor, transmissor e a mesa de som. Além disso, há pessoas que operam e monitoram o desempenho de todo o mecanismo para garantir que a voz seja amplificada de forma plena. Desse modo, é imprescindível que exista colaboração, foco e compromisso entre os envolvidos.

O entrevistado é Gabriel Bocutti, *Sound Designer* e operador de áudio, atua na área desde 2006. Atualmente é responsável por todo o sistema de áudio da empresa inglesa de cruzeiros marítimos *Virgin Voyages*[1], além de outros diversos projetos voltados ao Teatro Musical em todo o território nacional. Ao longo de sua carreira já trabalhou em espetáculos profissionais como Funny Girl[2] SP/RJ, Brasil – 2023; Bonnie & Clyde[3] SP, Brasil – 2023; Cantando na Chuva[4], Brasil – 2017 e entre outros. Em seu portifólio[5] ressalta que

> Trabalhar com som profissional significa ter a responsabilidade de conectar os artistas que estão no palco com as pessoas que estão na plateia. Fazer essa conexão nem sempre é uma tarefa fácil, e esse tipo de desafio é a maior missão do técnico de som. Dentro do universo do áudio desde 2006, atuei em todas as áreas, como: gravações ao vivo, teatro musical, *broadway* shows, shows internacionais, e festivais de música e dança (Bocutti, 2023).

A entrevista foi realizada de forma virtual através da plataforma *Google Meets*, no dia 19 de julho de 2024. E como guia foram realizadas dez perguntas com o objetivo de buscar

[1] Disponível em: https://www.virginvoyages.com/
[2] Disponível em: https://www.instagram.com/funnygirlbrasil?igsh=MXRmczNsNHBqNWxmbg==
[3] Disponível em: https://www.instagram.com/bonnieclydemusical?igsh=MWJvNWxtNjl1OGZpcg==
[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JG_LXR1tkYk
[5] Disponível em: https://www.gabrielbocutti.com/about?lang=pt

informações e instruções relevantes para auxiliar o ATM (Artista de Teatro Musical) no contato com o microfone, seja *headset* ou lapela e com as pessoas envolvidas durante o processo do uso deste equipamento.

Após esta breve apresentação do tema e do entrevistado, segue a entrevista:

JÚLIA: Qual o objetivo do técnico de som durante a passagem de som?
GABRIEL: Parece meio óbvio, mas a gente busca a melhor qualidade sonora. A gente tem que levar em consideração o ambiente. Cada teatro tem um som específico por causa da questão estrutural. Depende se o teatro tem mais parede, se tem mais madeira... isso tudo interfere no som. E durante as passagens de som geralmente equalizamos os microfones. Com o passar do tempo, a gente já tem uma experiência, e já sabemos mais ou menos o som e a qualidade sonora que queremos atingir. A gente faz microfone por microfone, pra que eles tenham a mesma qualidade, usando diversos equipamentos, diversas coisas que a mesa (de som) proporciona, pra sempre chegar no melhor resultado sonoro possível.
JÚLIA: E qual o principal objetivo do técnico de som durante a passagem de som?
GABRIEL: Com certeza a qualidade de som, até porque a passagem de som é uma coisa muito importante durante uma temporada, por exemplo, se a gente vai ficar em cartaz por seis meses, tem muita coisa que fica por seis meses. Então, é muito importante que a gente faça uma passagem de som bem feita, porque se a gente fizer e as condições forem favoráveis e nada mude muito, aquilo que a gente fez vai ficar por bastante tempo. Se tiver um som legal, um som em que está todo mundo satisfeito, tanto a gente quanto as outras partes, como diretor, diretor musical... não precisa mais mexer nisso. Mas, caso as condições se mantenham a mesma. Então o principal objetivo é garantir essa qualidade sonora mais alta possível.
JÚLIA: Faz diferença para o técnico já ter trabalhado com o ATM em projetos anteriores?
GABRIEL: Isso é uma coisa bem importante porque quando as pessoas têm mais experiência e lidam com o microfone de forma séria, dão valor para isso. Tem gente que não tem cuidado, que não dá importância, não sabe nem sequer quanto custa, e é um equipamento extremamente caro. Tem muita gente que não tá nem aí e joga de qualquer jeito. Em compensação tem outras pessoas que dão um "super" cuidado, são "super" profissionais.

Então, para gente o que mais ajuda é quando a pessoa dá a devida importância e ajuda a gente no dia a dia, tanto na manutenção de cuidado, quanto em cena mesmo, por exemplo a pessoa vê que o microfone dela está ruim, por algum motivo saiu da posição... a pessoa vai lá e

dá um jeito de reajustar. Tem alguns artistas que são muito bons nisso, a gente sabe que quando dá problema 'nossa ainda bem que é com ele, ele vai fazer alguma coisa para ajudar', porque na hora do ao vivo ali, não tem muito o que a gente fazer, e muitas vezes eles tomam atitude por saber, por ter consciência da importância que é.

Já aconteceu comigo de um artista ter um solo, 5 minutos cantando só ele. E um pouquinho antes de começar o solo o microfone entrou para a peruca, era um microfone na testa, por algum motivo o microfone foi parar no meio da cabeça, não ia ter som, iam ser 5 minutos de tragédia. Eu lembro que era até o Saulo Vasconcelos[6], que é um artista "super" famoso no Teatro Musical, ele virou para trás, enfiou a mão dentro da peruca, puxou e botou no lugar e cantou a música de 5 minutos, e ninguém sabe o que aconteceu. Então, quanto mais profissional e consciente for a pessoa, mais vai facilitar e ajudar a salvar a cena em momentos como esse.

É do dia a dia sabe, por exemplo como a gente que controla os microfones do show, praticamente *in real time*, aumentando e abaixando tudo[7]. A gente já sabe quem é mais constante, e tem gente que oscila muito, uma hora fala muito alto, outra hora fala muito baixo, a gente tá puxando o microfone a todo vapor para ouvir e a pessoa grita e fica um negócio que parece que vai cair o teatro.

Posso dar um exemplo que é o Jarbas Homem de Mello[8], que ele é impecável, fala no mesmo volume, na mesma intenção, mesma tonalidade, todos os dias, não importa se ele está doente... então a gente já sabe, é o Jarbas está tranquilo, a gente não precisa se preocupar. Tem outros também que, prefiro não citar nomes, a gente sabe que são mais problemáticos, e tem que controlar melhor, e conhecendo esses artistas facilita no dia a dia.

JÚLIA: E como funciona a equalização dos microfones?

GABRIEL: Isso a gente faz na passagem de som geral que antecede as estreias, a gente segue um tipo de procedimento. Junta todo mundo com microfone, passa um por um. A gente pede pra que a pessoa converse um pouco, rapidinho, aí geralmente a pessoa dá um trecho de algum diálogo, ou um texto que ela tenha durante a peça e pedimos também para que eles façam isso o mais próximo possível do que eles vão fazer durante a temporada e durante o show e em seguida a gente pede para cantar um trechinho de alguma coisa. As vezes tem até

[6] Disponível em: https://www.instagram.com/saulovasconcelos?igsh=N2ZkN2R3em5xbDVh
[7] Mais informações disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=cN_jbAH02-k
[8] Mais informações disponíveis em: https://www.instagram.com/jarbashomemdemello?igsh=MWNjYmIxdXMwdHpjaQ==

um piano já meio no jeito ali, o pianista começa a tocar, então já canta ali rapidinho. Assim que está soando bem, já passa para o próximo.

A próxima etapa é a gente juntar os naipes. Por isso que durante a passagem, o cantor que é barítono, a gente já pede pra cantar alguma coisa mais grave. As vezes na própria equalização a gente pode puxar um pouco de grave no microfone, para dar uma ajuda nessa questão, então tudo isso faz parte da passagem. Mas tem várias etapas, que a gente vai fazendo até chegar no resultado final e essa é uma delas.

JÚLIA: Existem especificidades no processo de microfonação de uma franquia aqui no Brasil?

GABRIEL: Geralmente os espetáculos, quando são franquias podem ser que venham com o *sound designer* deles. Então, se é uma franquia da Disney que tenha o *sound designer* que já vem com todo o projeto de som, qual caixa de som vai usar, qual mesa de som... e o microfone é uma dessas coisas e nesse caso ele tem o padrão do show, que ele já sabe mais ou menos o que ele vai fazer e tudo mais. Independente de franquia ou não, sempre tem o *sound designer* que é o responsável, que vai falar 'eu quero tal modelo de microfone, eu quero na cabeça, na lateral, eu quero que essa música seja no bastão'. A franquia talvez venha com *sound designer* ou não.

JÚLIA: Como funciona essa parte de desligar o microfone do ATM quando ele está nas coxias e ligar quando ele entra em cena? Existe alguma indicação?

GABRIEL: Fica tudo a cargo do operador de som. Os artistas, colocam o microfone, e a gente sempre liga e trava o microfone. Então o microfone está ligado fisicamente, na bateria dele, e o sinal dele tá chegando na mesa de som o tempo inteiro. A partir do momento em que a pessoa colocou o microfone, o que ela tá falando tá indo pra mesa de som. Se da mesa de som vai para as caixas e tudo mais é uma outra história, mas a partir do momento que eles colocaram o microfone, se a gente colocar um fone de ouvido e solar o canal, a gente escuta tudo o que a pessoa está falando, é bem complicado. Então, tem que ter toda uma ética, claro que a gente não fica fazendo isso, mas dá para fazer, entendeu. Se você quiser ouvir o que a pessoa está conversando você vai lá e escuta.

E durante o show fica a cargo do operador de som, abrir e fechar nas horas certas. A gente tem umas programações na mesa de som que facilitam um pouco isso, pra que fique mais fácil de operar. Mas, é tudo feito ali na hora, na mão, 'ah o cara vai falar', então a gente sobe o microfone, ele saiu de cena a gente fecha e sobe o próximo.

As pessoas não têm ideia do quanto isso é difícil e complexo, porque a gente chama de operação linha a linha, ou seja, vai falar um texto a gente já abre o microfone, a pessoa parou de falar, a gente tira esse microfone, e isso tudo é feito manualmente[9]. Então, em um show de 2h:40min, você imagina quantos movimentos são feitos.

A gente costuma dizer que no começo da temporada, a gente nem olha pro palco, porque precisamos olhar pro roteiro. No roteiro tem todas as linhas, todos os textos, quem vai falar o que... por vezes, a pessoa fala 'você viu? Fulano caiu no palco', não, não vi por que a gente estava olhando para o roteiro. Aí, depois com o passar da temporada isso vai ficando mais mecânico, mais automático, até que você consegue ver o que está acontecendo. Mas no começo é muito tenso porque são muitas trocas de microfone. Não é como na luz que você aperta um botão e acende tudo e acabou, não é assim que funciona com a gente.

Pro artista não muda muito o que fazer não, colocou o microfone na posição certa, é isso, vai canta ou fala, e é isso.

JÚLIA: Os técnicos de som costumam estar presentes nos ensaios da montagem do espetáculo?

GABRIEL: É fundamental, a gente geralmente vai até a sala de ensaio, pega o texto e já começa a fazer nossas anotações, como que a gente vai programar, pra facilitar esse operacional, o texto é a nossa vida. O ator nesse aspecto ele tem que ajudar muito a gente no texto, no sentido de ser muito preciso, porque no teatro tem muito aquela coisa de caco... no musical, pelo fato do som ser todo linha a linha, operação de abrir e fechar microfone, não dá pra ter caco. Porque se o cara tá ali na cena, ele nunca falou nada, aí um dia ele pega e fala, o microfone dele vai estar fechado, porque não está programado pra isso, e aí parece que o microfone tá quebrado, não funcionou... então a gente bate muito nessa tecla com a direção, pra que os atores falem o que tá no texto e só o que está no texto, não dá pra improvisar. E isso não é uma coisa só do Brasil, é uma coisa de todo lugar, não existe improviso no Teatro Musical. É uma engrenagem, está todo mundo esperando o artista falar tal, tal, tal, se ele não falar, eu não aperto o botão pra soltar um som, o cara da coxia não puxa o cenário porque está esperando eu soltar o som, aí o ator não entra porque ele está esperando o cenário descer, então é uma engrenagem, que se uma das partes falha, nada dá certo, e começa geralmente por uma improvisação que nunca aconteceu. Então a gente é muito restrito do tipo, não vai

[9] Exemplo de operação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RAmly5X2zII

improvisar, porque caso contrário, não vai dar certo. É uma engrenagem, tem que ser tudo certinho, e é muito preciso sabe, Teatro Musical é muito preciso, porque se não dá problema.

A gente usava muito microfone na cabeça, aqui na testa, e cada vez mais a gente tem usado na lateral, por uma questão cultural de volume. O microfone na testa é muito mais bonito esteticamente, você praticamente não vê né, mas ele fica mais distante da fonte sonora, que é a boca no caso, então a gente tem que puxar muito mais volume para chegar no som que a gente precisa. Quando o *headset* está aqui do lado, é muito mais perto da boca, então a gente não precisa de tanto volume na mesa de som e no sistema de som e isso evita muitos problemas. Como aqui no Brasil todo mundo gosta de som alto para a maioria dos shows, a gente precisa desse volume, dessa pressão sonora, por isso as pessoas estão usando mais o *headset* hoje em dia, porque a gente não consegue o mesmo nível de pressão sonora como um todo com o microfone de lapela. Se você tem microfone na testa, você aumenta muito ele, e começa a dar muito mais microfonia, que é na verdade o som do microfone captando ele mesmo, aí ele realimenta... e dá aquele barulho horrível. Então, quando os microfones estão na testa e a gente precisa desse volume que eles gostam aqui, os diretores, diretores musicais... a solução é trazer para a lateral para ficar mais perto da boca. É uma questão cultura, por exemplo, eu fui pra Nova York recentemente e assisti o Moulin Rouge[10], e o De Volta Pro Futuro[11]. Moulin Rouge é baixinho, os textos eu tinha que fazer força pra entender o que eles estavam falando, porque eles querem um som mais natural, eles não querem aquele som de teatro tipo 'tem microfone amplificando o som', tanto que os microfones são escondidos, você não vê, você sente que eles estão falando acusticamente, lá de baixo. O teatro é grande e alto sabe, não tem aquele som de microfone, que é completamente o contrário do De Volta Pro Futuro, que é um musical muito mais tecnológico, muito mais novo né, que todo mundo está com o microfone na lateral. E é Rock in Roll, é alto, barulho, explosão. É um outro conceito.

E depende da estética, porque não faz muito sentido também, por exemplo, as vezes tem um show que é de época, com figurinos trabalhados e aí tem um microfone no meio da bochecha da pessoa. E aí fica nesse 'vocês querem volume ou vocês querem estética?', fica sempre nessa batalha.

[10] Mais informações disponíveis em: https://moulinrougemusical.com/new-york/about/
[11] Mais informações disponíveis em: https://dicasnovayork.com.br/ingressos-de-volta-para-o-futuro-broadway/

JÚLIA: As formas de amplificar a voz passaram por diversas mudanças ao longo da história até chegar no microfone headset e no de lapela, você acha que ainda existem transformações que vão acontecer?

GABRIEL: Olha é difícil dizer, por que eles já são tão pequenininhos, tão tecnológicos, mas a gente nunca sabe onde que a tecnologia vai chegar. Eu trabalhei muitos anos com a Cláudia Raia, e eu lembro muito bem dela falar para mim que quando ela começou a carreira dela, ela ia atrás dos microfones. Os microfones estavam posicionados, pendurados, e ela tinha que ir até eles para falar, entendeu? Ela me falou isso várias vezes, que era isso o que ela fazia, sei lá 20, 25 anos atrás. Hoje em dia a cápsula de lapela, da testa, é um negócio que você não consegue nem ver praticamente, é microscópico, então eu sinceramente não sei para onde isso pode ir, mas a gente nunca pode duvidar da tecnologia, sempre pode aparecer alguma coisa.

JÚLIA: Como os microfones e os demais equipamentos que o acompanham são posicionados?

GABRIEL: O *bodypack*, que é o equipamento que o microfone é conectado, é aquela caixinha pequenininha, hoje em dia a pessoa coloca dentro da peruca. A Cláudia Raia foi uma das primeiras a fazer isso. Coloca os dois *bodypacks* na cabeça, o fio enrolado mesmo, na própria cabeça e a cápsula descendo pela testa, e aí põe a peruca em cima, acabou. É a posição mais segura que tem, porque quando eles põem no corpo, geralmente eles colocam os *bodypacks* aqui na cintura né, eles têm tipo um cinto com velcro, sobe o fio pelas costas e vem até a cabeça, só que eles dançam, por exemplo, faz coreografia, rola no chão, então está sempre em contato, dando pancadas e tudo mais. A partir do momento que está na cabeça, ninguém dá cabeçada no chão, então a chance de quebrar é muito pequena. E os peruqueiros, que é o pessoal responsável por isso, eles prendem muito bem. As chances de uma peruca cair em cena é 0, porque eles põem um monte de grampos. Eu trabalho com isso a 15 anos, eu vi 1 vez uma peruca sair do lugar. Eles põem grampos nos *bodypacks*, no fio do microfone, então fica tudo muito travado ali, é a melhor posição que tem. Só que assim, para fazer isso, você precisa ter um sistema de qualidade e moderno, que são as caixinhas pequenininhas, porque se você colocar o mais barato e o mais simples, é um negócio grande e pesado, aí já não tem como pôr na peruca.

Então, na verdade o microfone é a primeira coisa a ser colocada quando os atores estão se preparando, o microfone vai por baixo de tudo, porque independente do que eles façam por cima, o microfone vai estar lá, então geralmente não tem problema se eles trocam de figurino

durante o show. Uma coisa que acontece é, por causa das trocas, geralmente tem trocas que são muito rápidas, tem troca de 20 segundos, 15 segundos. Por causa dessa correria, tem troca que é assim, o ator sai, literalmente ele sai, estica o braço e espera, as pessoas vão fazer tudo para ele e aí ele volta em cena depois de 15 segundos. Pode ser que enrosque um negócio no microfone e o microfone saia do lugar. E quando isso é meio perigoso a gente cria um *preset* que é dar uma olhada nessa troca, vai alguém da equipe de som lá e fica lá. E enquanto as pessoas estão trocando, o profissional do microfone fica de olho, se ele perceber que saiu do lugar ele vai lá e empurra para o lugar, as vezes entra de qualquer jeito, mas na próxima cena ele arruma, coisas desse tipo.

JÚLIA: Existe uma preocupação específica para o microfone de sapateado? E como acontece a transmissão de sinal, uma vez que o ATM está com o microfone para captar a voz e outro para captar o sapateado?

GABRIEL: Geralmente os atores têm 2 microfones, os principais, pra se der problema em um, chaveia pro segundo. A gente só faz com os principais porque é uma questão até de orçamento, pra ter todo mundo dobrado, não tem condição porque é muito caro. Então os principais, que geralmente estão cantando mais têm dois microfones. Ou seja, dois microfones, duas caixinhas nas costas ou na cabeça. E aí quando tem sapateado, a gente já experimentou usar mais dois microfones, um em cada perna. Então, o fio do microfone em vez de subir para a cabeça, desce para a perna, mesmo microfone, mesmo modelo, ou seja, um kit a mais de microfone, prendendo com elásticos na altura dos tornozelos. A gente já fez isso com cada perna, mas a gente descobriu que não precisa, como os pés estão muito próximos na hora que eles estão sapateando, um microfone só em uma perna já resolve o problema, já pega ali super bem o som, independentemente de onde o ator está sapateando.

A gente tem esse microfone na perna, mas também usamos alguns microfones no palco, chamados de *PZM (Pressure Zone Microphone)* que são microfones quadradinhos de contato. A gente posiciona vários na frente do palco, no proscênio. E quando eles estão sapateando a gente abre tanto o da perna, quanto os *PZMs*. Em um musical grande, geralmente tem o microfone dos solistas que sapateiam, tipo esse da Cláudia Raia que tinha um na perna, Jarbas Homem de Mello tinha um na perna. E aí geralmente tem o diretor que fala assim 'ah esse fulano é o que sapateia melhor, essa, esse, esse e esse...', que ele quer amplificar aquele som. Geralmente todo o elenco sapateia, quando é um musical de sapateado, mas tem os que

são melhores sapateadores, as vezes eles até são piores cantores, mas são melhores sapateadores, e aí na hora que soma tudo isso com a orquestra fica tudo certo, não dá para saber por exemplo que de 20 pessoas sapateando só 4 estão microfonados, ou 6 ou 8, depende da quantidade de microfone que a gente tem, depende da quantidade de dinheiro que a gente tem para gastar, porque se a gente tem muito dinheiro, a gente põe todo mundo e acabou, mas na maioria das vezes não é assim.

JÚLIA: Muitos microfones em uma pessoa podem gerar problemas?

GABRIEL: Tem que saber o que está fazendo para poder balancear da melhor maneira possível, mas eu vou falar pra você, os musicais que a gente fez de sapateado o som era muito bom, o som do sapateado era impecável. Eu lembro que nesse do Jarbas, entrava um carro e ele sapateava em cima do carro. Nesse caso, os microfones do proscênio, de contato, não chegam, porque ele estava lá no fundo em cima do carro, e aí a gente só usava o da perna, e o som era maravilhoso. Mas tem que saber o que está fazendo, tem que ter uma escolha certa de microfone, tem que estar muito bem posicionado. Tem que ter as pessoas que cuidam dessa posição para que o microfone esteja na perna, porque se o microfone sai do lugar e começa a arrastar na calça e começa a fazer barulho... tem um monte de coisa assim, que para chegar em um resultado legal é todo um esquema. Mas, depois que organiza fica muito bom.

Em um musical grande a gente controla pelo menos uns... para a gente seriam os cantores e a orquestra, e adiciona o sapateado na nossa mixagem ali, mas são pelo menos uns 80, 90 microfones que a gente tem que controlar, o número é muito grande. E a gente fez um musical também, uma vez, que era o "Cantando na Chuva", que além de tudo isso, era o Jarbas sapateando na chuva, na água, entendeu? Microfone e água são duas coisas que não combinam. E assim, ele tinha que sapatear, a gente tinha que ouvir ele cantando, tinha que ouvir a orquestra tocando e a chuva caindo, e muita chuva, não são duas gotinhas de água não. Nesse caso entra uma outra coisa também, como proteger os microfones da água, é toda uma história.

Tem como proteger, tem um microfone específico que aguenta um pouco mais essa questão da água, mas a prova d'água não existe. O que faz o microfone funcionar é uma membrana que fica dentro dele, colocou água no meio, não tem como a membrana mexer, assim não existe microfone a prova d'água e eu acredito que nunca vai existir. Mas, existem microfones que são mais resistentes, que são os modelos mais caros, obviamente, e posicionar esses microfones de um jeito que pegue menos água possível. E funcionava muito bem, eu não

fiz essa temporada inteira, eu fiz só um pedaço dela e a quantidade de problemas foi muito pouca e o resultado era incrível.

JÚLIA: Você teve alguma experiência desafiadora nas montagens profissionais que fez parte?

GABRIEL: Eu acho que essa questão do 'Cantando na Chuva' é a mais difícil, porque quando envolve água é muito complicado. E o mais desafiador pra gente, falando de microfone e elenco, são as pessoas que transpiram, tem gente que transpira muito, assim, impressionante. Às vezes, a peça tem duas horas e quarenta de duração, a pessoa entra nos 5 primeiros minutos e ela já está derretendo de suor, e ela entra e o microfone já está com problema, o microfone fica entupido, que é como a gente chama, porque como a cápsula é pequenininha, uma gota de suor que entra ali, o microfone já para de funcionar, fica abafado, o som fica horroroso. Eu acho que o mais difícil para a gente é isso. Esse é o mais difícil, disparado. Às vezes você pega um protagonista que transpira muito e não sai de cena, como que faz? O microfone dele entupiu de suor, e aí, o que faz? Então é muito difícil, tem que ter um cuidado muito grande para que isso não aconteça, é um trabalho mais de evitar o problema do que de resolver o problema se ele acontecer.

JÚLIA: E o que tem que ser feito quando o microfone para de vez?

GABRIEL: Depende, por exemplo, a gente fazia O Chaplin[12], que era com o Jarbas Homem de Mello também, e ele não saía de cena, ficava praticamente duas horas e quarenta em cena. Teve um dia, se eu não me engano, que entupiram os 2 microfones dele de suor, e era em uma cena que não tinha o que fazer, aí tem que fechar a cortina 'senhoras e senhores estamos com problema técnico, tal, tal, tal', resolve e continua. É uma questão de importância da cena isso, se é uma coisa muito vital tem que parar, não tem jeito, mas se é uma coisa que dá para continuar, tenta continuar o máximo possível, a gente evita parar o show a todo custo, só para se realmente não tem outra opção.

Tem uma questão interessante também, que é a seguinte, que o ator ser safo também ajuda. Volta na questão que você me perguntou anteriormente, que é, como esses microfones são omnidirecionais, eles captam 360º ao redor deles, do eixo, muitas vezes o microfone de um ator morre, o outro ator que já é mais safo, em vez de fazer a cena um de cada lado do palco, ele percebe que o microfone do outro está ruim, e vem mais perto e aí com esse microfone a gente consegue amplificar essa pessoa que está com o microfone morto, e salva a cena de uma

[12] Mais informações disponíveis em: https://www.cenamusical.com.br/jarbas-homem-de-mello-estrela-chaplin-o-musical/#google_vignette

maneira... que as pessoas não percebem que teve problema. E aí é muito legal nesse aspecto, quando a gente consegue resolver uma cena sem fazer nada. Essa pessoa que está com problema, faz a cena dela, sai e já vai ter uma pessoa esperando por ela, no primeiro passo que ela der fora do palco já vai ter alguém pra arrumar, arruma rapidinho, as vezes troca o microfone, as vezes usa ar comprimido, que é como se fosse um spray, um desodorante, mas só sai ar em alta pressão, tira o suor e o microfone volta funcionar.

Tem bastante dificuldade também, porque geralmente o som, não é todo mundo que dá muita importância, eles dão importância para o vestido de cristal Swarovski... Os diretores e produtores geralmente são ex-atores, eles pesam muito para o lado da iluminação. O orçamento do som as vezes acaba sendo menor, e o orçamento de som é muito caro, tudo custa muito caro, então a gente sempre tem esse problema, independente da produção, vai sempre ter um problema de custo. Tem o *rider*, que é a nossa lista de equipamentos, do que a gente vai usar pro musical, então vai precisar de tal caixa, tal microfone, tal mesa de som... a gente manda a primeira lista sempre no mundo ideal que a gente já sabe que não vai ser. Manda para empresa de som que vai alugar o equipamento e eles falam 'oh isso vai custar tanto', aí manda pra produção e eles falam 'não a gente tem metade disso', então volta uma segunda lista pra empresa de som. A mesa de som que era essa já é outra... A gente vai na prioridade, do que é mais importante. Ele pega uma mesa de som menor e um microfone melhor, e assim vai, vai balanceando. Mas a gente sempre vai brigar com o orçamento, porque esse é um orçamento muito caro. Eu posso falar para você que um musical hoje em dia por mês, de som deve custar uns 120 mil reais, só de equipamento de som, só de aluguel. É tudo muito caro, uma mesa de som custa 1 milhão de reais. E a gente aluga, a gente nunca compra material.

JÚLIA: Existe diferença entre a microfonação para Teatro e para Teatro Musical?

GABRIEL: Então eu acho que teatro hoje em dia as pessoas acabam não usando microfone de lapela nem *headset*, porque geralmente teatro mais simples é tudo mais acústico, até os atores têm muito mais projeção de voz porque eles já sabem que eles não têm o auxílio do microfone. Então, eles têm que falar para um teatro de 500 pessoas, 600 pessoas sem microfone. A projeção de um ator é muito diferente de um ator de musical. Acho que a diferença é essa. Eu lembro do Tarcísio Meira, ele já até faleceu, mas na época, quando ele fez sua última peça, ele já estava com a idade avançada, então não teve opção, teve que colocar o microfone nele para facilitar porque ele já não tinha mais aquela força, para falar pra um monte de gente. Mas acho

que a principal diferença é essa, até por uma questão de orçamento, um teatro com dois atores e uma trilha de som e alguma coisa... não tem dinheiro para alugar um microfone e tudo mais, ter uma pessoa para cuidar do microfone, ter toda uma estrutura. Não é só o microfone, se tem microfone tem que ter pilha que custa caríssimo, tem que ter gente para colocar pilha no microfone, tem toda uma estrutura grande que precisa estar envolvida ali.

JÚLIA: Ainda é utilizada a pilha ou já existe uma outra forma de fornecer energia para o *bodypack*?

GABRIEL: Hoje em dia está melhor, esses sistemas que a gente tem, o microfone já vem com bateria, carregador de bateria e tudo mais e as baterias duram por 8 horas, então você consegue fazer 2 shows no mesmo dia com a mesma bateria, sem trocar. Quando era pilha usava *duracell*, só que era assim, usava uma caixa dessas, sei lá, a cada 15 dias enchia um tonel de pilhas usadas, porque, faz a conta, são, sei lá, 25 microfones, cada microfone usa um par de pilha por show, tem 2 shows, são 4 pilhas por ator, 100 pilhas por dia, em um final de semana são 400 pilhas, então caríssimo. Compra um par de pilhas para o seu controle remoto e você vai ver quanto que custa. Hoje em dia está mais fácil porque já vem bateria com carregador e dura muito mais também, as baterias são muito mais confiáveis do que as pilhas.

JÚLIA: A pilha recarregável foi usada? É uma boa opção?

GABRIEL: É, a gente no começo usou pilha *duracell* normal, que era quando juntava esse tonel de pilha, depois a gente começou a usar pilha recarregável. Só que assim, isso era uma questão de produção para produção, tinha produção que preferia comprar pilha recarregável, só que você tem que pagar sei lá R$5.000,00 de pilha de uma vez só e usar durante a temporada ou R$10.000,00 de pilha, não sei quanto custa mas é um valor alto, ou você ia comprando *duracell* de pouquinho em pouquinho. Tinha gente que preferia comprar logo a recarregável porque é até uma questão mais sustentável, porque você não fica descartando pilha usada, e tinha gente que preferia a *duracell* normal. A gente teve esse período, depois a maioria das pessoas começaram a usar a recarregável. Tinha um quadro assim, que tinham todos os carregadores, um monte de pilha carregando ao mesmo tempo e aí mudou para esse sistema mais novo que já vem com tudo, com bateria, carregador e tudo mais.

JÚLIA: As pilhas são para o transmissor, e existe também o receptor certo?

GABRIEL: Isso, ele fica na lateral do palco, a gente chama de RX, que é um termo que os americanos usam pra *reception*, geralmente fica na coxia, em algum lado da coxia. É um rack,

um equipamento grande, que tem todos os receptores. O receptor é uma coisa grande, o transmissor que é uma caixinha, mas o receptor é uma unidade de *rack* que já faz dois microfones, então se você tem 20 pessoas, você vai ter 10 dez desses, um embaixo do outro. Todos esses receptores são ligados em 2 antenas, essas antenas vão receber o sinal desses microfones e essas antenas já alimentam todos os receptores, mas esse é o caminho do sinal, vem do transmissor, passa pela antena, da antena chega no receptor.

JÚLIA: Existe algum problema com relação à transmissão de sinal?

GABRIEL: É aqui em São Paulo é um caos essa questão dos microfones, porque aqui a gente escaneia as frequências que estão no ar, pra gente colocar os microfones onde não tem nada, pra não ter nenhum tipo de interferência. Aqui em São Paulo, na hora que você faz o *scanner* tem tudo praticamente ocupado, assim fica muito difícil achar lugares vazios para colocar os microfones e não ter problema. Os sistemas mais modernos e mais caros eles são digitais, eles ocupam uma banda muito menor. Imagina que aqui você tem um buraco que não tem nada de frequência, nesse buraco você consegue colocar mais microfones pelo fato dele ser digital e se ele é analógico você consegue colocar um só, se ele é digital você consegue colocar seis. Só que esses são sistemas muito mais caros e eles funcionam maravilhosamente bem, por mais que seja esse caos, os microfones não têm problema nenhum porque os microfones são muito bons. A gente usa algumas marcas que não dão problema de transmissão e recepção, praticamente zero, a gente tem problema de suor, o microfone quebra, porque as vezes o conector, onde conecta na caixinha, a pessoa senta e o conector dobra e quebra. Agora de transmissão e recepção, nos sistemas mais profissionais e mais caros, os que são muito caros, zero problemas. Mas todos os musicais grandes estão usando porque é fundamental.

JÚLIA: Existe preferência por algum tipo de microfone?

GABRIEL: A gente prioriza sempre a DPA[13], são microfones caros também, custam 450 dólares cada cápsula, e o sistema de transmissão a gente usa um da *Shure*[14], é o kit dos sonhos, a cápsula DPA 4066, transmissão da *Shure*, o modelo *Anxient*, que é super bom, praticamente zero problemas. Por isso que eu já falei, ele é digital e tudo mais, ele até troca de frequência, uma coisa bem técnica, por exemplo, se você está usando uma frequência, por algum motivo, sei lá, passou o carro da polícia e colocou em outra frequência, uma coisa assim que não estava esperando, já tem uma frequência *backup* que já troca. Assim, mesmo que você tenha problema,

[13] Disponível em: https://www.dpamicrophones.com/
[14] Disponível em: https://www.shure.com/pt-BR

ele mesmo se resolve. É bem mais seguro, mas é por isso que custa mais caro não dá para usar um microfone desse em uma produção menor porque não tem como pagar.

JÚLIA: A diferença é grande entre o equipamento utilizado no exterior e aqui no Brasil?

GABRIEL: Não, vou te dizer que, o que eles usam lá é o que a gente usa aqui, 100% de certeza, eu já fui lá assistir e é igualzinho. Nossos musicais grandes não perdem nada, em termos de equipamentos. Ultimamente, a gente está no mesmo nível tanto de equipamento quanto de mão de obra das pessoas que operam equipamento. Hoje em dia, a gente tem um *know-how* muito grande dos operadores de som e microfonistas. A gente tem um nível que não perde nada para eles porque temos um grande mercado. Aqui em São Paulo, sou de São Paulo, e aqui a qualquer momento do ano tem 3 ou 4 shows acontecendo, mas rotatividade de show e profissionais não têm muito, então quem trabalha com isso está sempre trabalhando, são pessoas muito qualificadas.

O que está acontecendo é que a gente também está começando a exportar mão de obra. Antigamente vinham os americanos pra cá, e hoje em dia, a gente tá começando a ver, por exemplo, tem uma pessoa, que eu trabalho pra ele, a gente trabalha junto há muito tempo, ele é o *sound designer* do Anastasia[15], que é um musical que veio pra São Paulo cheio de americano, mas o *sound designer* era brasileiro, eles optaram por usar a mão de obra dele, aí quando esse musical saiu de São Paulo e foi pro México, essa pessoa foi pra lá. Agora ele é o *sound designer* do musical. Quando o musical for para os Estados Unidos, ele vai ser o s*ound designer*, então a coisa também está invertendo nesse aspecto. A gente só importava mão de obra, agora a gente está começando a exportar. Eu trabalho para uma companhia de navio de cruzeiro, que eu viajo para lá e eu que sou o responsável por lá. Então assim, a gente está exportando mão de obra, que é uma coisa que não acontecia antigamente.

Tem muita coisa que a gente desenvolveu aqui no Brasil, de técnica... Tem uma por exemplo, do microfone de lapela, aqui na testa, que a gente chama de *dusty cap*, que tem um fiozinho, uma cápsula, que é como se fosse um protetor pra essa cápsula, é uma pecinha muito pequenininha que acopla bem ali na pontinha do microfone e essa pontinha sempre sai, ela é só encaixada, por exemplo, ela vai desencaixando até que perde, e isso muda totalmente o som do microfone. Aqui no Brasil desenvolveram a técnica de passar esmalte de unha nessa emenda pra que essa pontinha não saia, e aí agora você saí por aí, mundo a fora, está todo

[15] Disponível em: https://www.instagram.com/anastasia_omusical?igsh=dTh1ZnMwODFyMzNq

mundo usando esmalte. E eu vi o pessoal criando isso aqui, tem muita coisa que a gente faz aqui, que agora está sendo copiado lá fora, coisas básicas assim, mas que estão rolando.

JÚLIA: É evidente o quanto que o Brasil está ganhando espaço no mercado de Teatro Musical!

GABRIEL: A gente tem muito musical no Brasil que é 100% brasileiro, feito com história brasileira, com tema brasileiro, só feito por brasileiros e de qualidade maravilhosa, é muito legal.

Referências

BARCELOS, Júlia; LIGNELLI, César. Relações entre o uso do microfone de bastão e a precisão da voz cantada do Artista de Teatro Musical em formação. **Voz e Cena**, *[S. l.]*, v. 4, n. 02, p. 154–173, 2023. DOI: 10.26512/vozcen.v4i02.51280. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/51280. Acesso em: 15 nov. 2024.

BOCUTTI, Gabriel. Portifólio. 2023. Disponível em: https://www.gabrielbocutti.com/about?lang=pt. Acesso em 07 dez. 2024.

Entrevista recebida em 15/11/2024 e aprovada em 27/11/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56138

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

[i] Júlia Barcelos - Artista de Teatro Musical em formação; discente do curso de bacharelado em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília; Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq). juliabarcelos.oficial@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9354660539520991
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0907-823X

[ii] César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro (EAD/UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor-Chefe do Periódico Voz e Cena. Membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Membro da Rede Voz e Cena (desde 2011). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2723749173803350
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2684-3172

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

Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o *Workcenter*

Ludmilla Reis Rolim [i]
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil
Luciano Mendes de Jesus [ii]
Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil [iii]

Resumo - Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o *Workcenter*
Essa entrevista com o artista-pesquisador Luciano Mendes de Jesus traça um panorama desde seus passos iniciais sobre o trabalho com o teatro, passando por suas experiências na Europa com o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, até a transformação do seu olhar para chegar em seu projeto artístico atual, fundamentado nos cantos conhecidos como *Vissungos*. O artista destaca o impacto de sua prática na construção de identidade afrodescendente e na continuidade de tradições, enfatizando o papel dos cantos como instrumentos de resistência e memória histórica. Ele também reflete criticamente sobre a prática artístico-investigativa de Grotowski em torno das culturas afro-diaspóricas, argumentando a proposta de um giro epistêmico para abordar esse importante trabalho transcultural nas artes cênicas, reafirmando a importância do canto como um meio de preservação e vivência das experiências das humanidades africanas e na diáspora.
Palavras-chave: Grotowski. Workcenter. Giro Epistemológico. Africanidades.

Abstract - An Epistemic Shift, Inviting a Fresh Look at Grotowski and the Workcenter
This interview with the artist-researcher Luciano Mendes de Jesus outlines his journey from his early work in theater, through his experiences in Europe with the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, to the transformation of his perspective leading to his current artistic project based on Vissungo chants. The artist highlights the impact of his practice on his afro-descendant identity formation and the continuation of traditions, emphasizing the role of the chants as instruments of resistance and historical memory. He also critically reflects on Grotowski's research and artistic approach towards afro diasporic cultures, advocating for an epistemic shift to address this transcultural work in performing arts, reaffirming the importance of chant as a means of preserving and experiencing the African humanities and cultural experiences from the diaspora.
Keywords: Grotowski. Workcenter. Epistemic Shift. Africaness.

Resumen - Un Giro Epistémico para Invitar a una Nueva Mirada sobre Grotowski y el Workcenter
Esta entrevista con el artista investigador Luciano Mendes de Jesus traza un panorama desde sus primeros pasos en el trabajo con el teatro, pasando por sus experiencias en Europa con el Workcenter hasta la transformación de su visión para llegar a su proyecto artístico actual, basado en los cantos Vissungos. El artista destaca el impacto de su práctica en la formación de identidad y en la preservación de tradiciones, enfatizando el papel de los cantos como instrumentos de resistencia y memoria histórica. También reflexiona críticamente sobre el enfoque de Grotowski, argumentando la propuesta de un giro epistémico para abordar este trabajo transcultural, reafirmando la importancia del canto como un medio para preservar y revivir las experiencias culturales africanas.
Palabras clave: Grotowski. Workcenter. Giro Epistemológico. Africanidades.

Introdução

Essa entrevista se tece a partir do recente reencontro que tive, enquanto cantora-atriz-pesquisadora, com o músico, ator, pesquisador e docente Luciano Mendes de Jesus durante dois workshops e uma aula-espetáculo ministrados por ele no ECOAR - Encontro de Pesquisa e Arte - Seminários Transculturais PPGAV/UFBA 2024. Esse encontro se dá 13 anos depois do nosso primeiro encontro em 2011, ocasião em que fui tradutora de um ciclo de oficinas do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Na ocasião, o ciclo de 2 semanas de oficinas foi conduzido por Mario Biagini e pelo próprio Thomas como parte da programação do ECUM - Encontro Mundial de Artes Cênicas, em parceria com a FUNARTE em Belo Horizonte - MG. Para traduzir o processo de transmissão de uma prática como a do *Workcenter* era importante envolver-me no processo de transmissão de maneira mais profunda: não bastava traduzir as palavras e conceitos, era crucial acompanhar os ritmos, intenções, silêncios e nuances por trás de cada enunciação para sustentar o campo de presença e escuta refinadas que se estabelecia entre mestres e participantes.

Essa experiência como tradutora é um divisor de águas em relação a minha percepção sobre o trabalho do ator. O processo de transmissão realizado nas oficinas fazia emergir naqueles atores qualidades vocais e expressivas surpreendentes - havia algo naquele método capaz de forjar estados de presença cênica e performativa verdadeiramente impactantes e memoráveis. Ser testemunha e tradutora daquele processo de transmissão foi uma experiência muito rica e singular. O fato de que um dos principais elementos de trabalho na transmissão daquele método se dava através de cantos sacros da tradição do Vodou Haitiano me fascinou - tenho um particular interesse pelos rituais e seus entrelaçamentos nas artes.

Nas conversas pessoais que pude ter com aqueles mestres na ocasião eu me mostrava intrigada: queria saber se eles tinham consciência e relação com as entidades que os cantos invocavam; se havia um vínculo com aquela ancestralidade; se desenvolviam, concomitantemente à pesquisa cênica, alguma prática religiosa junto daquelas tradições. Mas, ainda que os cantos fossem tratados como verdadeiras preciosidades, ainda que os cantos fossem cuidados e transmitidos com notável respeito, ambos, Mario e Thomas, se esquivavam das minhas indagações, como se, de fato, este aspecto em relação à origem espiritual dos cantos não fosse relevante nem para eles, nem para a prática. Era inegável o resultado

qualitativo que o trabalho entregava e não insisti em aprofundar nessas indagações que pareciam gerar certa confusão e desconforto. Mas secretamente, enquanto tradutora-testemunha daquele acontecimento, sentia que a potência mágica que era expressada ali vinha amparada por algo mais. Se Mario e Thomas têm intimidade e sabem convocar essas forças - mesmo sem nomeá-las -, eu secretamente me sentia cúmplice de potências rituais sendo postas em ação. Uma familiar magia era ativada através do trabalho com aqueles cantos - eu sentia a presença viva e vibratória de forças ancestrais cujo poder me despertavam profunda reverência e comoção. Essa experiência me marcou profundamente.

Ali conheci Luciano, ele participava da oficina facilitada por Mario Biagini. Lembro-me que era um dos poucos participantes afrodescendentes[1] ali presentes, se não o único. Esse encontro com Mario Biagini viria a ser um marco na vida dele - os processos que se desdobram desde então o levam, no ano seguinte, a tornar-se integrante do *Open Program*, equipe de trabalho dirigida por Mario, um dos mais antigos discípulos de Grotowski, que atuou de maneira continuada e autoral no *Workcenter* desde a década de 1980 até o encerramento das atividades em 2022. Luciano vive durante mais de dois anos em Pontedera na Itália, mergulha intensamente na rotina de ensaios, treinos, processos criativos e turnês de espetáculos junto ao *Open Program* do *Workcenter*. Processo este que é determinante não apenas para pesquisa que desenvolve em sua dissertação de mestrado em música e posterior tese de doutoramento em artes cênicas, mas também para o pensamento acerca das práticas teatrais de Grotowski como um todo, já que a contribuição da pesquisa desenvolvida por Luciano atualiza essa reflexão à luz dos relevantes debates de nossa contemporaneidade sobre questões raciais e descolonizadoras no pensamento da arte.

Maio de 2024. Estamos com roupas confortáveis, em uma sala ampla, aconchegante, caixa preta com chão de madeira, prontos para vivenciar o workshop de Luciano em Salvador. A organizadora anuncia que iniciaremos a atividade e nos colocamos de pé no espaço. Sem

[1] Ocupar o termo afrodescendente é uma escolha importante para Luciano em sua tese, havendo todo um preâmbulo em sua tese para localizar a escolha pelo termo, vide páginas 21, 22 e 23. "Septien não deixa de apontar a permanência das tensões entre a adoção da categoria afrodescendente como contraponto à categoria negro, já que esta segunda, afora a apropriação ideológica positivada por seus categorizados carrega um valor ideológico do processo de racialização perpetrado pelo programa de dominância colonial branco-europeu e sua permanência enquanto construto da colonialidade continuada. Em outras palavras, negro, assim como branco, é uma categoria colonial, como definiu Fanon (2008). Sendo uma forma de desconstrução da noção hegemônica de raça constituída no colonialismo, a categoria afrodescendente serve para aprofundar "*la senda de deconstrucción epistémica con vistas a la acción política, cuando reconceptúa la "raza", ya no apelando a lo fenotípico, sino como referente de ascendencias y descendencias vinculado al concepto de auto-identificación como pueblo afrodescendiente*" (Jesus, 2024, pp. 21-22).

dizer uma palavra, Luciano instaura um campo de atenção diferenciada entre os mais de 20 participantes que éramos: ele executa um simples passo, ritmado, bem delineado, sua qualidade de presença é magnética, os burburinhos silenciam. Sem emitir palavras, a presença de Luciano convoca nossa própria presença à escuta e espelhamento do seu ritmo e passo articulado. Pouco a pouco já todos caminhamos, tratando de reproduzir aquele mesmo passo. A precisão de nossa reprodução vai sendo refinada pela condução gestual do professor. Seguimos em silêncio e movimento, o passo é lento e engaja o corpo como um todo. O ritmo sustentado e lento daquele passo demanda esforço físico, por trás de sua aparente suavidade e leveza. Sinto como aquele passo-dança acalma a mente analítica. Parece um transe, só que não, passo a passo, nossa presença e atenção se aguçam. Após um tempo dilatado e ainda sustentando este movimento, o silêncio é cortado pela voz poderosa de Luciano que nos atravessa e preenche todo o espaço da sala. Um canto em língua estrangeira que somos convidados por ele, gestualmente, a cantar junto através de jogos de pergunta e resposta. Agora nos movemos e cantamos juntos. Eu reconheço aqueles cantos e aquele procedimento de transmissão que Luciano conduzia ali de maneira tão eficiente - ele conhece bem aquilo que compartilha e pressinto que há algo mais ali.

Nos dias que se seguiram, além de duas oficinas, aconteceu também uma aula-espetáculo onde Luciano apresenta como aqueles procedimentos foram transcriados por ele na realização de seus trabalhos autorais no projeto artístico-pedagógico "Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante" e apresenta também trechos de seu espetáculo solo "Episódio I: Uenda-congembo (morrer)", fundamentado nos Vissungos[2].

O reencontro com o universo das práticas grotowskianas através do olhar do Luciano reacendeu as inquietações de outrora e dessa vez não apenas encontrei nessa interlocução interesse nos temas de minhas indagações. Havia muito mais ali. O que ele propunha era um giro epistêmico. Os cantos e a vibração como tecnologias inerentes às ancestralidades e espiritualidades africanas e afro-diaspóricas consolidam uma experiência profunda e dilatada de presença e expressividade.

[2] Vissungos correspondem a um cancioneiro do tronco etnolinguístico e cultural Bantu, de diversos povos do território que compreende Angola e Congo, e que no Brasil teve como local de ocorrência a região do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. Os cantos se deram no contexto da mineração de pedras e metais preciosos pelo sistema escravagista, e compreendem cantos de trabalho, de ritos fúnebres, de relações com o mundo natural, religioso e social.

O lugar a partir do qual Grotowski ancora essa pesquisa vocal tem um fundamento antigo e bem assentado, então é válido reconhecer que algumas "fontes" de Grotowski tem nome, tem corpo, tem cor, tem um histórico. O que proporcionam os cantos da espiritualidade e dos corpos em afro-diáspora são atos expressivos de potência radicalmente qualitativos para as vivências desses corpos[3], validados, potentes, eficazes, já que são chave para a continuidade existencial das africanidades na diáspora em múltiplas dimensões - física, política, cultural, epistêmica e espiritual[4] - frente às mais cruéis tentativas de aniquilação.

Precisavam ser eficazes. Não é tanto o teatrólogo polaco a revelar e legitimar o poder de certos cantos da afro-diáspora para as práticas performativas - e sim são os poderes desses cantos vibracionais, epistemes ancestrais das africanidades, que emprestam à experiência grotowskiana caminhos expressivos tão potentes a ponto de esta se consolidar como uma das pesquisas mais relevantes em meio às vanguardas teatrais do século XX[5].

É claro, a contribuição de Grotowski é importantíssima, é legítima e responsável, ressalta. Mas ao habitar a perspectiva existencial de seu próprio corpo-fruto da afro-diáspora, esse cuidadoso giro no olhar para nomear e reivindicar a ancestralidade que os cantos carregam é necessária, potente e reveladora[6]. As perguntas eram muitas: Qual o papel dos

[3] "Pesquisa radicalmente qualitativa se refere a um modo de pesquisa onde o pesquisador está implicado em um processo totalizante junto ao seu local e material de investigação, no qual considera os afetos destes sobre seu modo de pensar, sentir, reagir e construir conhecimento, para além de uma legitimação dada à priori pelos cânones cientificistas. Esta forma de se pensar e realizar a pesquisa é especialmente importante e recomendada para os trabalhos desenvolvidos por artistas e ativistas, e outros profissionais envolvidos com ações sociais e políticas diretas, uma vez que tendem sempre a falar a partir da relação objetiva e subjetiva que estabelecem com seus meios de criação e ação, podendo acessar e criar epistemologias outras" (Jesus, 2024, pp. 38-39).

[4] "É nesse viés que o cantar negro emitido pela boca da pessoa negra é uma luta contra a despotencialização que sempre a ameaça enquanto a sistemática racista continuar a ser reproduzida. Uma resposta aguerrida, mesmo quando suave, contra o esvaziamento de sentido ontológico de si, presente naquilo que Mbembe (2017, p. 204) localizou como "o signo do vazio ou do mutismo - o medo de um colapso, a dificuldade de habitar novamente a linguagem, de retomar a palavra, de ter voz e, desta maneira, vida". Por isso, será sempre mais que somente um patrimônio a ser preservado, ainda que dependa de fato de uma clara percepção pessoal do sujeito cantante de que a tradição que sustenta o sentido de um cantar brotará primeiramente, a partir da condição diaspórica, de uma fonte íntima de identificação e sentimento de conexão a uma matriz-motriz africana" (Jesus, 2024, p. 355).

[5] "Sobretudo, mantendo o ponto referencial principal deste estudo, considerarei aqui os encontros que trouxeram os impactos das africanias e negruras estendidas através do Atlântico que ressoaram tão profundamente sobre o velho polonês, a ponto de serem os principais veículos da síntese da sua obra de arte-vida. Se ele não disse mais sobre isso, ou nenhuma outra pessoa próxima a ele, herdeira ou conhecedora de seu trabalho, reivindico falar dessa dádiva que as afro-epistemes, manifestas nas presenças de pessoas afrodescendentes, lhe proporcionaram. Parafraseando o poeta estadunidense Allen Ginsberg (s.d. *apud* Jesus, 2016, p. 208) ao dizer que "se a América ainda tem uma alma tem de agradecer ao *soul*", me encorajo a afirmar que se a busca do contínuo Grotowski-Workcenter encontrou uma forma para sua alma, tem de agradecer às almas negras presentes nas formas rito-performativas africano- diaspóricas" (Jesus, 2024, p. 69).

[6] "Grotowski, homem branco, encenador e pesquisador das artes performativas, talvez não achasse que tinha qualquer obrigação de pensar na sua própria relação com tecnologias africanas e afro-diaspóricas por uma perspectiva racializada, naquele período dos anos de 1970, coincidente com um cenário de muitas lutas de

cantos na construção desse trabalho de ator? E sobre a ancestralidade e espiritualidade intrínseca aos cantos de tradição postos em cena, hoje? Como isso se transcria em seu processo autoral? Como isso impacta o público? Transculturalidades no teatro ou apropriação cultural? Essas e outras perguntas fizeram com que após este encontro seguíssemos em interlocução. Ao nos deparar com o chamamento para esta edição da "Voz e Cena" nos pareceu interessante poder compartilhar fragmentos de nossa troca tendo em vista a oportunidade rica em contribuir para essa conversa acerca do fazer teatral contemporâneo em diálogo com as vanguardas do século XX. Todas as notas de rodapé são trechos da recém publicada tese de doutoramento de Luciano "O mapa é de fragmentos de um espelho no chão do mundo: amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter", que amparam as reflexões, escolhas terminológicas e demais complexidades que a entrevista tende a suscitar.

Vamos partir do começo, conte-nos um pouco de sua trajetória no teatro até chegar na maturidade atual, fale sobre a relação entre música, vocalidade e corporeidade nesse processo?

Na minha prática essa relação entre vocalidade e corporeidade começa pela música. Minha formação musical é sobretudo em percussão e se deu por demandas do teatro. Muito influenciado pelo Odin Teatret eu fui atrás desse modelo de referência do ator que toca muitos instrumentos. Aos poucos, a música ganha um caminho muito independente para mim. Daí a interlocução com a dança, especialmente pelo contato improvisação - durante muito tempo acompanhei como músico *jam sessions* da companhia Nova Dança 4, isso ainda nos anos 90. Eu sempre busquei uma teatralidade que fosse integrada à música e isso passou a ser uma obsessão criativa. Eu lembro de um professor que tive na época da Unicamp, onde fiz a graduação (isso já uns 10 anos depois de estar praticando teatro de forma autodidata), que falava, citando Nelson Rodrigues, que era importante ter uma obsessão - eu tinha essa obsessão. Sempre buscava lugares onde eu pudesse enxergar essa totalidade, essa unidade

libertação colonial em África (especialmente em países como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, ex-colônias portuguesas), e posteriormente também. Mas eu, como um artista e pesquisador afrodescendente que sou, que pensa e cria referenciado e atravessado por suas obras práticas e teóricas desde há muito tempo, tenho essa obrigação ética. Ainda mais quando me coloco como alguém que busca colaborar com o avanço das pautas epistemológicas, culturais e sociopolíticas negras nos meios artísticos e acadêmicos" (Jesus, 2024, p. 45).

entre a música e a cena, onde não há ruptura entre a atuação e a música, o lugar onde o ator também é músico e entende a música também na sua expressão vocal. Eu encontrava algo disso, por exemplo, quando eu via trabalhos do Antônio Nóbrega. Uma peça que me marcou muito nesse sentido foi "Vau da Sarapalha", montagem do Grupo Piolin que é emblemática na percepção musical da cena pelos atores. Tinha também o Grupo Galpão... Eram medidas de trabalho que me davam referências, além do próprio Odin, lógico. Depois disso o Lume. Passei bastante tempo estudando com o Lume e encontrava isso também em alguns trabalhos deles.

Quando conheci Sotigui Kouyaté e a tradição griot, isso foi ganhando outra configuração especialmente por ser uma aproximação com a experiência africana de música e teatro. A música tinha ganhado então um campo de especialização muito grande em minha vida. Eu passo a tocar em um grupo chamado Coração Quiáltera que fazia pesquisas timbrísticas, rítmicas e de construção de instrumentos que passou a ter certa relevância e esse processo me causa algumas crises porque eu não pensava em viver a música separada do teatro. Foi no encontro com Sotigui que eu tive uma virada, que entendi que meu ponto de referência **era o teatro**,[7] e a musicalidade a partir disso. Numa conversa com ele, (e eu sempre lembro dessa experiência porque é onde eu vivenciei o poder da palavra do griot) eu fiz a pergunta: "*Como é para um jovem, na sua tradição, quando chega numa crise e não sabe muito bem para onde ir, o que eles faziam*?". Daí ele falou - "*Isso que você pergunta é muito importante pra nós*". Estava numa palestra lá no SESC da Consolação, Teatro Anchieta lotado, eu morrendo de vergonha com 20 e poucos anos, ele me chamou: - "*Senta aqui do meu lado.*" - daí ele relatou uma história de quando o Peter Brook o chamou para ir para Paris. Ele ainda estava em Burkina Faso e estava pensando: "*Pôxa, aqui eu sou reconhecido, aqui as pessoas me respeitam. Lá eu vou pra um lugar que ninguém me conhece, pensava no racismo...*". Ele estava tocando violão com o irmão dele até que, de repente, um pássaro (na minha memória foi uma pomba branca) pousou no braço do violão e foi embora. Aí ele entendeu o que tinha que fazer e arrematou com esse conselho de seguir os caminhos do coração onde o pássaro estava apontando, e a partir daí eu comecei toda uma construção de um processo.

Quando chego na UNICAMP, eu já levo isso. Toco como bolsista nas aulas do curso de dança, dou aulas de percussão para os estudantes de artes cênicas e continuo um processo de investigação, de ensino e aprendizagem em paralelo à minha formação no curso de

[7] Grifo escrito para ressaltar a entonação expressada por Luciano ao afirmar a centralidade da investigação teatral para sua pesquisa.

Bacharelado em Interpretação Teatral, que era o nome oficial do curso na época. Eu ainda pensava o teatro e a musicalidade de um modo geral e não tinha uma escuta específica para a voz, isso começou a nascer especialmente quando me debruço mais sobre o trabalho do Grotowski. Antes eu via a coisa como uma totalidade. Tive uma iniciação científica na época da UNICAMP orientada pelo Renato Ferracini em que investigávamos elementos orgânicos de atuação, onde desenvolvemos modelos gráficos para analisar a presença de organicidade em diferentes processos de atuação, aplicados na análise de diversos espetáculos - tem algumas publicações dessa pesquisa. Através desse processo eu aguço muito meu olhar e minha escuta da cena. Com o trabalho de Grotowski fui entendendo uma outra concepção musical. Uma noção de musicalidade no teatro que é própria de Grotowski, muito distinta de outros diretores que também tiveram uma grande interlocução com a música como princípio criativo, como Stanislavski, Meyerhold e Brecht, por exemplo.

Quando eu encontrei o Mario Biagini em 2011, durante uma oficina, foi que uma noção de uma totalidade que eu estava buscando, tentando encontrar, se fechou. Quando vi ele trabalhando com os cantos haitianos, o modo como ele foi abordando as cenas que foram pedidas... Perceber como todo um trabalho está orientado em torno do cantar, do cantar junto. Eu não questionava o fato de um homem branco cantar um canto haitiano, não passava por aí. Não era para mim estranho naquele momento que aquele homem italiano cantasse aquele canto,[8] até porque aquele canto estava vivo nele, tornava tudo vivo e fazia com que a presença dele tivesse algo especial. Ele mudava o tempo e mudava o espaço e criava essa sensação de

[8] Nesse ponto Luciano abre um parênteses nessa reflexão, citando Glissant em um ponto que o seguinte trecho de sua tese bem problematiza: "Mas ao mesmo tempo que a crítica fundada nas agências africano-diaspóricas de pensamento e conhecimento problematiza o que na obra de Grotowski transparece exatamente como o que foi notado por Mbembe (2017, p. 214) sobre o resultado da ação do humanismo de origem branco-europeia, ou seja, apenas mais "uma estrutura que apagou a profundidade histórica e a originalidade negra", são os fatores *diáspora* e *construção de identidade afrodescendente* que surgem como possíveis reorientações para uma pós-crítica. Em outras palavras, formam uma "terceira margem" onde são considerados os aspectos de borramento de fronteiras e *opacidade* do fundamento étnico-cultural, conforme a proposta de Glissant (2021). [...] Por outro lado, no caso dessa impossibilidade de comunicação dada pela cristalização absoluta de identidades devido a um julgamento severo de apropriação cultural sobre as práticas interculturais de Grotowski e do *Workcenter*, posso então encontrar uma saída ao impasse postulando, simultaneamente, um contra-humanismo aprioristicamente tanto afrocentrado quanto transcultural. Proposta esta que pode ser conceitualmente organizada conforme modos de pensar diaspóricos oriundos da experiência amefricana (Gonzalez, 1988), visto que dão limites concretos para traçar um campo de trocas afetivas transversalizadas pelas culturas afro-atlânticas dentro do triângulo África - Europa - Américas, especialmente se penso na centralidade do circuito Caribe-EUA-América Latina como *locus* referenciais das extensões de africanidades que permeiam o trabalho do projeto artístico Grotowski-Workcenter, e que tocam em diferentes profundidades este pesquisador que aqui escreve (Jesus, 2024, p.46).

um canto que continuava sendo cantado, reverberando até no dia seguinte. Eu indo dormir e o canto estava lá, me visitando.

Em 2012 houve uma performance atualizada dos trabalhos do *Workcenter* que foi quando assisti o *Open Program*[9]. Foi um impacto forte porque eu vi um grupo de pessoas cantando cantos, em inglês, do sul dos Estados Unidos e outros cantos também - *rock and roll* -, tocavam violão... Para mim foi um choque, era estranho, eu fiquei muito desconcertado. Encantado e desconcertado com aquilo, porque também ali enxerguei uma outra lógica. Como aquilo estava tão amarrado, no sentido de uma organicidade não só da pessoa, mas uma organicidade do todo, o todo do evento performativo.

Eu entendi que ali havia uma chave, um lugar onde essa busca de uma unidade entre música e cena existia e estava plenamente organizada. Depois eu fiz a seleção no mesmo ano de 2012. Havia uma ênfase na busca por um ator que também fosse instrumentista. Eu me senti muito à vontade e fui selecionado. Nas vivências com o *Workcenter* eu fui entendendo outros lugares da relação com o instrumento, sobre o modo de tratar o instrumento. Fui entrando em lugares mais sutis enquanto músico instrumentista, trabalhando sobre a relação com a música, com a vocalidade, e isso no trabalho coletivo.

Depois, com o tempo, lógico, fui entendendo um lugar político na relação com esses cantos de um repertório negro, afro-diaspórico, e a me entender também como pessoa afrodescendente naquele espaço, não só no espaço *Workcenter*, mas no espaço Europa, no período que eu fiquei lá, nas residências, todos racismos vivenciados lá, que também foram impactantes, traumáticos. Depois foi que eu comecei a entender que estou nesse espaço multicultural, mas que existe uma especificidade, né? Que histórias são essas que estão acompanhando esses cantos? Que histórias estão formando esses cantos? Eu não cheguei lá sem letramento racial, quer dizer, eu sempre me entendi como pessoa negra, um homem negro de pele parda, educado pelos Racionais (MC's). Eu sou adolescente quando o Racionais começa, então eu cresci com essa experiência de pensar negritude e depois pesquisei coisas por minha conta, estudando... Tive a experiência que o racismo traz, que a violência policial traz, então eu cheguei lá com tudo isso, só que por um instante se apagou e depois voltou. Não tem como falar de uma relação entre vocalidade e corpo sem passar por isso. Entendi o

[9] O Festival Internacional de São José do Rio Preto de 2012, ocorrido no mês de julho, teve uma programação especial dedicada ao *Workcenter* e suas produções mais recentes.

quanto agora não era só sobre trabalhar a musicalidade na cena, mas uma certa musicalidade, que tem uma certa história, que tem um certo contexto, que tem um percurso, que tem uma relação com as presenças, com as pessoas que cantam, ou com as pessoas que não cantam, que não estão cantando ali naquele espaço também. Nisso eu ganhei a dimensão política e agora talvez esteja pensando mais assim no meio de tudo isso: passar pelo técnico-poético a dimensão política. Isso se dá no momento em que eu começo a entender o que eu quero fazer com esses cantos, que histórias que esses cantos trazem, como a minha relação com cantos da diáspora vai fazer sentido não só poético, mas político? Aí acho que é o ponto que eu me encontro atualmente, buscando articular toda minha trajetória. Esse é um resumo do percurso sem fugir muito do que você perguntou.

Entendo que agora, depois de todo esse percurso, você abraça a metodologia grotowskiana e desenvolve a partir dela essa atualização de uma pedagogia mais autoral numa perspectiva afro-referenciada - que se vale dos cantos de tradição como ferramenta central para a construção de um trabalho de ator seguindo a pesquisa do mestre polaco, mas que enfatiza esse elemento crítico, sócio-histórico-político. Conte-nos um pouco mais então sobre, na sua perspectiva, qual o papel dos cantos na construção do trabalho da cena?

Vivencio esses cantos, penso neles, também como uma outra forma de falar, já que todo esse percurso me fez compreender realmente o quanto o canto é uma outra forma de comunicação, uma outra forma onde a palavra se articula. Posso pensar que é uma palavra encantada - e de certo modo acaba sendo - tem o duplo sentido da palavra "encantada", que não está apoiada só numa lógica de articulação do pensamento, mas que está articulada também a partir desse aspecto vibratório que o canto traz, que os cantos ativam. Eles ativam esse aspecto vibratório que é onde eu entendo que as memórias e experiências se registram. E isso como um princípio, como um modo de pensar africano que aparece em várias culturas: a noção da vibração, da construção do mundo como vibração - como os Bakongos pensam - que a gente está imerso em constante vibração, tudo é resultado de ressonâncias de uma coisa sobre a outra, isto é, tudo são ondas e radiações. No aspecto vibratório se imprimem memórias e experiências, então quando a gente canta, a gente está se sintonizando com uma determinada experiência subjetiva guardada naquele canto em seu sentido energético. Algo

acontece, algo vai mover o corpo, a partir daquela experiência e daquela qualidade energética contida naquela específica vibração que o canto tem.

Tem também o princípio técnico a ser trabalhado em relação a isso para entender os caminhos dessa totalidade. Tecnicamente, os elementos do canto: a qualidade, como acionar os seus aspectos vibratórios, os elementos melódicos, depois quando se cria uma relação afetiva com o canto, entendendo esse canto como registro de experiências. Mas, de fato, quando a gente está atravessado pela experiência da identidade, a relação é outra. Pra mim, no começo houve um puro encantamento dessa vivência grotowskiana, do corpo ser esse grande laboratório para a proposta do encontro com o canto, desse modo de trabalhar com o canto. Fui entendendo como é lidar com o canto como esse novo idioma, trabalhar o canto como esse grande organizador da cena ou da atuação, da estrutura performativa. Ali ele ganha esse status de língua, de uma língua comum, com a qual a gente se comunica e se entende (ainda que a língua comum da minha experiência maior com os cantos, por uma época, foi o canto em língua inglesa ou do *black English*, os cantos dos negros do sul dos Estados Unidos, as *Southern Songs*).

Então nessa dimensão técnica fui lidando com os cantos de maneira artística. Não puramente artística, mas também com as tentações do transcendente. Entendendo o canto como essa outra forma de comunicação, para além da palavra, para além da diferença cultural, das diferenças identitárias e para além dos limites das linguagens constituídas pelos idiomas, porque é um diálogo no campo da vocalidade. Uma vocalidade poética que está também no campo da comunicação de uma experiência que está sendo vivida naquele exato momento em que o canto é cantado e nos canta: pela qualidade da voz que vibra naquele canto, do sentido que se quer comunicar naquele canto, da humanidade que tenta ser comunicada naquele canto, da humanidade de cada pessoa que canta um canto específico em meio a outras humanidades. O canto como uma busca de comunicação comum daquele corpo, daquela totalidade, daquela presença. Então não é só o canto como uma expressão em si mesma. Ele é, de fato, o veículo - não tem como fugir dessa palavra. Ele é o carro onde entramos para poder fazer essa travessia entre nós e a outra pessoa, e/ou entre nós e nós mesmos, em relação à memória, em relação ao desejo, em relação a presença nesse habitar comum.

Eu percebo o canto como um caminho onde se pode articular através dele não somente a experiência que seria de um transcendente, ou seja, uma destilação de energias. A transformação de energias densas e sutis naquele contexto [*do Workcenter*], isso existe sim.

Mas além disso, quando ele é inserido em estruturas performativas, essas estruturas performativas também são afetadas pelas experiências de um mundo que está fora daquele espaço protegido da sala de pesquisa. Não tenho mais uma idealização disso como na época. Durante muito tempo se valorizou esse espaço de pesquisa cênica isolado de uma experiência de mundo, de um entorno. Depois quando esse tipo de leitura passa a ser questionada na cena contemporânea, isso chega de maneira muito forte. São coisas que vão atravessando também o próprio *Workcenter* e acho que a minha presença lá e dos meus parceiros afrodescendentes dentro do grupo na época, também são resultado disso dentro desse contexto anterior de formação[10].

Quando a gente vai para o aspecto performativo e público lógico que isso é atravessado pelas realidades políticas que formam nosso mundo. Isso porque o canto, justamente por ser uma outra forma de falar, também diz muitas outras coisas - ele não diz só sobre si mesmo - ele diz também sobre os contextos. Por isso a minha discordância quando Grotowski fala, no famoso texto "Tu és o Filho de Alguém" (na tradução), que temos que voltar para a origem, voltar em quem cantou aquele canto pela primeira vez. Se eles trabalharam no *Workcenter* - desde os anos 70[11] - continuadamente com os cantos afro-diaspóricos, então quem cantou esses cantos pela primeira vez foi uma pessoa negra. Assim tenho que me voltar para um lugar que condensa também uma certa experiência de mundo posteriormente, depois da diáspora, não tem como não passar por isso. Até porque essa outra leitura me ajuda a me reorganizar, a recolher meus próprios fragmentos como corpo afrodescendente.

[10] Haveria alguma especificidade na proposta da equipe do *Open Program*, dirigida pelo italiano branco Mario Biagini, que justificaria uma recepção tão ampla - se em comparação com a quase total ausência nos primeiros 26 anos deste centro de trabalho - de afrodescendentes? Haveria um reconhecimento destas ausências como falha sociopolítica e desejo de reparação desta lacuna? Haveria a compreensão dos limites de inserção e ação na sociedade da renovada ideia de cultura ativa[29] por um grupo de maioria branca abordando materiais de culturas afro-diaspóricas e que fundamentam suas poéticas e técnicas performativas? A busca em eliminar qualquer leitura de prática de apropriação cultural que pudesse recair sobre a instituição em tempos de intensa recuperação de narrativas, viradas epistemológicas e lugares de fala pelas intelectualidades e movimentos afrodescendentes no início do século 21? Ou simplesmente a velha associação da pessoa negra com a ideia de uma corporeidade e emocionalidade primal, sem filtros racionais prévios, capaz de captar a "essência ancestral" do canto e do movimento a partir de uma afinidade cultural que a negritude lhe dá atavicamente? Por fim, em síntese, quais jogos de identificação e identidade começaram a ser operados com a criação de uma representatividade negra no *Workcenter*, avançando nas políticas relacionais do em-comum? (Jesus, 2024, p.313).

[11] Grotowski iniciou o trabalho com os cantos afro-diaspóricos em 1976, especificamente os do contexto ritual do Vodou, durante o desenvolvimento do projeto conhecido como "Teatro das Fontes", com a colaboração fundamental das artistas Maud Robart e Tiga Garoute; sacerdotes, como Amon Frémon, e pesquisadores, como o psiquiatra Louis Price-Mars, todos estes haitianos.

Assim acabo por desenvolver uma pedagogia própria, em continuidade da pesquisa grotowskiana, mas diferente justamente por considerar a minha própria experiência pessoal como pessoa negra, de onde eu trago os meus próprios elementos de cultura, ou os que me interessam, aqueles que me formam no meio dessa grande fragmentação que é a afrodescendência, no caso, aqui do Brasil. Assim eu oriento minha pesquisa também a partir de um diálogo direto com as epistemologias afro-diaspóricas e africanas. Eu olho essa escola não mais como uma coisa absoluta, mas entendendo que, a partir do momento em que é nos cantos de tradição que Grotowski encontra chaves - ferramentas fundamentais para aquilo que ele estava buscando - ele considera isso num aspecto universal. Tento olhar isso também no aspecto das especificidades e das epistemes que estão no fundamento das tradições africanas que formulam esses cantos. Essa foi a abordagem da minha pesquisa recente do doutorado e que está na prática pedagógica que realizo. Buscar aproximar esse campo de pensamento e de cultura afro-referenciado, em relação aos aspectos técnicos que essa escola me trouxe. Então trabalho com esses fundamentos e esses fundamentos são reconfigurados a partir do meu olhar, que não é só sobre a essência do canto, mas o que o canto traz do seu contexto político, do seu contexto cultural, das suas problemáticas sociais. O canto é um modo de construir uma noção de pertencimento, uma noção de ancestralidade, de modos de recompor a identidade fragmentada da pessoa diaspórica.

Procuro o diálogo disso com esses referenciais de outros modos de pensar das filosofias africanas, de filósofos negros contemporâneos. Então surge uma pedagogia própria, mas que sabe da onde veio - não é que estou inventando a roda - eu sei da onde eu estou vindo para ir na direção daquilo que eu quero construir, que é uma pedagogia encruzilhada afro-referenciada. Justamente como pede Luiz Rufino, quando traz essa noção, para que se vá além do conceito como fetiche. Eu entendo, nesse sentido, que até o próprio percurso do Grotowski, pedagogicamente falando, é de uma pedagogia encruzilhada, buscando referenciais em vários pontos diferentes, de várias culturas e não para construir só uma dada poética, numa dada cena, pelo menos a partir do momento pós-teatral, mas para construir caminhos que pudessem ser acessados de maneira comum por qualquer pessoa em situação performativa. Eu sinto que para mim o caminho é esse, uma pedagogia encruzilhada, que considera um diálogo constante, na qual busco fazer prevalecer modos de acesso que passam por elementos de cultura negra, das experiências negras sobre os modos como se enxerga os cantos. Dentro disso busco estar construindo uma pedagogia que seja acessível, inclusiva, que

estabeleça a possibilidade das relações étnico-raciais, que é o que tenho chamado de uma possibilidade de poética diaspórica expandida, entendendo que a diáspora afeta todas as pessoas onde a diáspora se deu.

Quando estávamos vivenciando sua oficina, recentemente, você nos pediu para trazer um canto com o qual tivéssemos certa familiaridade, ou relação ancestral, para serem trabalhados no contexto dos elementos técnicos da pesquisa. Me chamou a atenção quando um participante trouxe um canto mais contemporâneo, (se não me engano era "Filhos de Gandhi" de Gilberto Gil), houve uma indicação para que privilegiássemos somente os cantos de tradição, fosse ela afro-diaspórica, afro-indígena ou indígena. Na sua perspectiva, por que os cantos que pertencem às tradições são mais eficazes nesta pesquisa? O quê da relação com a ancestralidade ou espiritualidade intrínseca aos cantos de tradição propiciaria caminhos expressivos mais férteis para criação em contraponto a uma canção, uma composição autoral? Nesse sentido, como você enxerga o processo de criação autoral de cantos nesse processo de pesquisa?

Os cantos de tradição têm um diferencial, porque se olhamos numa perspectiva histórica eles trazem uma força de experiência coletiva. Eles são cantos construídos coletivamente, são cantos que se transformam ao longo de uma história coletiva, vão tendo ajustes, são um trabalho a inúmeras e muitas mãos. Quando um canto nasce, nasce de alguém que começou a cantar (como Grotowski provoca), talvez movido por uma certa necessidade primordial e que talvez anteceda, de fato, qualquer diferença de cultura - porque todo ser humano sofre, se alegra, goza, ri. Tem algo que está no canto de uma tradição que já é também formatado com os elementos daquela cultura, que ainda assim permanecem coletivos, ainda que com os traços singulares da cultura a que pertence. Considero que podemos pensar os códigos desses cantos como uma obra aberta, também porque suas linguagens podem ter múltiplos sentidos. Não são só duplos sentidos, são múltiplos sentidos.

São cantos pensados como comunicação de uma experiência, é um ato para algo efetivo, são cantos organizados para isso. Os cantos de tradição sempre têm uma função muito específica, tem materialidade porque agem materialmente sobre as coisas. São mais imanentes que transcendentes, imanentes mesmo quando a busca pode ser por algo que transcende, como uma busca de trazer isso que transcende para o imanente, como é um canto

de convocação em que se convoca a força de um Orixá através de um certo canto. O canto a partir dessa convocação de uma força que se presentifica no espaço, no corpo de uma pessoa. É um canto que é um chamado, ou então é para subir, como se fala, mas é sempre um ato, uma força em ação criativa. Às vezes os cantos possuem suas formas clássicas, não o clássico na lógica da música clássica europeia, mas o clássico de certas formas delineadas guardado na transmissão das tradições, mas ainda assim obras abertas no sentido de que suas origens nos fornecem rotas a seguir.

Num canto composto, por outro lado, é comum identificar muito a experiência de uma única pessoa; é um canto que está muito mais dominado, as suas bordas são muito mais rígidas, são mais difíceis de se escapar. Não quer dizer que não tenham experiência, que não são registros de experiências, mas são registros de experiências de um determinado indivíduo muito mais localizável e que muitas vezes está apoiada numa lógica que é, a priori, intelectual e emocional. Pode-se ter as duas coisas caminhando juntas, o estudo dos cantos de tradição permite caminhos para o criar de composições originais que incorporam aspectos de uma vocalidade em uma totalidade do corpo e da voz que seja distinta: não só apoiada sobre melodia, não só apoiada na lógica composicional. Acho que essa é a grande diferença. Quando já conheço uma canção e gosto dela, me relaciono muito mais com uma memória afetiva em relação ao que aquela letra me provoca. Tem uma lógica envolvida no processo. Tem a memória também da escuta repetida daquela canção com um arranjo gravado, com uma certa forma de cantar registrada por aquele cantor ou intérprete. Não que não se pudesse desenvolver um trabalho de qualidade sobre essa canção do Gil, mas esses condicionamentos dificultam o acesso aos espaços que fazem emergir outras camadas a partir daquele canto, principalmente no contexto de uma oficina de curta duração.

Buscamos entender os cantos de tradição como escolas, e são também uma escola constante. É sempre interessante aprender, estudar o canto de tradição e as possibilidades que um canto de tradição traz. Quais são os fundamentos da vocalidade, da corpo-vocalidade, da vocalidade poética marcantes de cada canto? Quais os aspectos vibratórios da voz que o canto acorda, as memórias da corporeidade? E como tudo isso pode ser preservado e vivenciado novamente na relação com um canto composicional? Acho que o *Open Program* conseguiu fazer muito bem isso, no trabalho entre os cantos do sul dos Estados Unidos e depois na criação de cantos novos em torno do repertório de poemas de Ginsberg. Criar um canto também é algo importante, conseguir construir um canto que tem uma verticalidade,

que tem uma certa qualidade vibratória, já que a qualidade vibratória é concreta, está expandida pelo corpo todo.

Por isso, na parte técnica trabalhamos dentro de uma certa consciência na relação com o canto: estamos construindo caminhos com esse canto. Então eu tenho que ter uma consciência e desenvolver um trabalho fino sobre essa consciência da relação com o canto. Trabalhar conscientemente o tempo todo. Tenho que estar consciente no sentido de que estou procurando, estou procurando, estou sempre procurando. Esse é um princípio da prática no *Workcenter* que eu não esqueço nunca e que passa pela ideia que o canto de tradição é vivo. Ele está sempre sendo procurado, porque se você acha que já aprendeu e dominou o canto, ele morre de fato, ele automatiza, vira um folclore, algo que não tem mais vida, que está fixo. Mas se ele é tradição, a tradição enquanto movimento, está sempre buscando um encontro, está sempre buscando se atualizar. Então eu estou cantando um canto de tradição não para fazer uma função de resgate, né? No fim das contas é você mesmo que também está sendo resgatado por aquele canto. Tem um percurso em que é o canto que atualiza você.

Esse é um princípio importante de entender - que o canto sempre tem que estar sendo buscado, sempre procurado a cada instante - cada repetição é uma procura. A cada repetição buscamos entender precisamente o caminho que ele está fazendo, fisiologicamente, se eu penso num aspecto vibratório, mas também nas imagens, as imagens vão mudando. Quando a gente coloca um foco sobre certos aspectos do canto, esses aspectos estão acontecendo em quem está cantando. Estou cantando buscando um determinado aspecto vibratório nesses cantos, dialogo com esses cantos, converso com esses cantos - não só como blocos melódicos, como partituras - estou conversando com esses cantos, de fato, como pessoas, que é um dos princípios que Grotowski usa. Entender que cada canto carrega uma pessoa, que o canto de tradição carrega uma experiência, uma experiência de alguém ou de algo, de uma força, de um ser. No famoso texto "Da companhia teatral à arte como veículo", quando ele fala desse canto que é uma pessoa, de fato é isso mesmo. Na verdade, as tradições já sabiam disso faz tempo. Ele só constatou depois. Mas na tradição do candomblé se sabe: o canto tal é Xangô, outro canto é Exu. O canto é aquela força que está presentificada: o canto é uma mulher, ou o canto é um homem, o canto é um velho, é um bicho, um canto é uma força da natureza. Então isso aí já se sabia, Grotowski apenas elabora uma palavra pra dizer isso. Quando a gente de fato estabelece uma relação com esse canto não apenas como mais um elemento da cena, mas como um personagem, como um companheiro de cena, como algo que está presente e se corporifica,

também de forma invisível, acho que isso aciona percepções nas pessoas, memórias. Toca as memórias, acende as memórias, e assim as pessoas também são cantadas, porque esse canto é um canto que canta todo mundo naquele espaço, que modifica o espaço e modifica o tempo.

Conte-nos um pouco como se dá seu processo de transcriação, como você elabora seu trabalho autoral em diálogo com sua experiência em Pontedera e também com essa leitura crítica das relações étnico-raciais que essa pesquisa aciona. Conte-nos também como essa sua experiência lhe leva ao encontro dos Vissungos, que se tornam um material importante para o seu momento criativo após a experiência com o *Workcenter.*

Meu trabalho autoral tem buscado a tradução essencial daquela experiência: uma destilação dessa percepção do entendimento do trabalho sobre a voz que tem o seu princípio fundado na relação com os cantos tradicionais e da abordagem que organiza outras formas de exercícios com a voz falada. Hoje eu vivencio isso também como um processo de transformação: eu tenho o princípio, vou destilando esse princípio e dialogando com esse princípio, entendendo aquilo que realmente é fundamento. Não um fundamento específico daquele lugar, daquela cultura, mas que é um fundamento da realidade orgânica do corpo, que tem a ver com andar, respirar, reagir aos estímulos ao redor. Que elementos estão ligados a isso, que são fundamentos orgânicos e não só poéticos? Sobre os elementos poéticos, é onde eu entro em crise. Conseguir separar as coisas para entender aquilo que eu estou trazendo, já que eu penso a partir de outros referenciais, eu estou dando contornos ao que crio a partir de outros referenciais. Busco uma tradução dos princípios dessa tradição grotowskiana com a qual eu dialogo e a qual tenho adesão, mas também, agora, essa é uma adesão crítica.

Eu sinto que hoje em dia o que chamo de crise passa pelo exercício de preservar os fundamentos, abordar os fundamentos também como o conhecimento sobre eles, o exercício sobre eles, como aquilo que eu posso transmitir e desejo que possa continuar sendo transmitido. A partir de uma percepção de que isso seja entendido pelo corpo da pessoa nessa totalidade, sendo uma experiência que atravessa a pessoa, que passa a existir e reverberar nela e que continua ressoando depois. Mas que, ao mesmo tempo que busca quais são os traços específicos enquanto construção de uma experiência humana comum, não abre mão também das tensões do diálogo das diferenças. Então é um outro equilíbrio, tem os princípios, mas também tem os sentidos que levam à criação, seja na criação de um corpo performativo, de um

corpo técnico, só que aqui um corpo técnico que também construa as suas poéticas com um letramento crítico.

Quando comecei o trabalho autoral com os Vissungos, em 2016, isso vem como uma resposta a tudo isso. Quando cheguei no *Workcenter* eu já era maduro, já tinha muita experiência e sabia que meu percurso seria diferente de quem chegou lá com 20 e poucos anos. Eu tinha outra urgência com o tempo. Eu me senti muito movido por algumas experiências dentro daquele ambiente, não o ambiente *Workcenter*, mas pelo ambiente Europa... Isso me levou a me perguntar qual o sentido de ficar cantando cantos do sul dos Estados Unidos e por quanto tempo aquilo faria sentido para mim. Foi quando eu pensei sobre o que eu posso fazer que tenha a ver com o meu local de cultura, com a minha origem. Foi aí que eu me encontrei com os Vissungos, ou talvez, eles me encontraram, meio que se revelaram, se desnudaram para mim. O trabalho com os Vissungos tem sido o principal local onde eu posso experienciar esses princípios dessa escola de trabalho performativo nessa linhagem de Grotowski-*Workcenter*. É onde eu posso exercitar, praticar, arriscar, ver o que funciona e o que não funciona dentro desse aspecto técnico da linha de trabalho orgânico e também onde eu pude encontrar uma interlocução sócio-histórica e sociopolítica com os materiais pesquisados. Não é só o aspecto poético do canto, por si só, mas também entender o canto e o seu contexto. É criar e pensar o meu tempo, as questões da negritude, da juventude negra contemporânea, das experiências de ancestralidade, das crises da ancestralidade, das experiências dos encontros e embates étnico-raciais, a partir dos cantos. Através dos Vissungos eu consigo experienciar aquilo que eu entendi como importante, que é entender que esses cantos tem um contexto, que estão dentro de uma determinada cultura, que está dentro de um determinado local, que sofre certos pressionamentos sociais e políticos.

O trabalho "Uenda-congembo (morrer)" surgiu primeiramente como um primeiro episódio, pois tinha a ideia ser uma pesquisa contínua de criação. Esse espetáculo - originalmente um solo - nasceu em 2016 justamente para poder recompor e organizar o meu olhar a partir da experiência do *Workcenter*. Eu tinha essa busca de construir uma abordagem autêntica, ainda que completamente parametrizada por aquilo que essa escola me ensinou, e o espetáculo era uma primeira ação, do projeto-matriz que chama "Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante". À medida que o projeto foi se desenvolvendo, passei a entendê-lo como uma plataforma, porque muitas ações foram se desdobrando além dos espetáculos: encontros

com diferentes artistas e pesquisadores, oficinas, palestras e intercâmbios. O trabalho tinha essa ideia de ser algo em movimento em que pessoas diversas pudessem chegar e participar. Essa ideia da plataforma foi justamente agregando muitas coisas para o aspecto do canto que não era só o canto e suas potências criativas ou, numa terminologia grotowskiana, seus impactos sobre a pessoa, mas o todo que ele trazia enquanto questões sociopolíticas, para pensar negritude, pensar racismo, pensar relações étnico-raciais, pensar epistemologias, pensar giros epistemológicos e uma pedagogia sobre isso também. Então o trabalho foi se construindo por meio desse primeiro espetáculo e eu começo a olhar os cantos numa outra perspectiva. A partir desse trabalho surge uma trilogia[12]. O segundo trabalho foi realizado com cinco jovens. O terceiro com outros oito atores dialogando com outras abordagens, outras ações, outras performances, outras colaborações. O segundo espetáculo da trilogia chama-se "*Episódio II: Mileke entre Pedras e Piercings*" e o terceiro "*Episódio III: Banzo e os Filhos dos Antigos*".

Eu retornei recentemente para esse primeiro espetáculo, para uma última turnê desse trabalho que, até então, eu havia feito pouco no estado de São Paulo. O projeto atual "*Estradas Vissungueiras Afro-Paulistas - Circulação Uenda-congembo (morrer)*" é um circuito do espetáculo por locais e cidades que têm importância na cultura negra de São Paulo. Promove a ideia de ser um lugar de encontro com manifestações e comunidades tradicionais de algumas cidades importantes para a cultura negra no estado de São Paulo. Por exemplo, a primeira apresentação que a gente fez aconteceu em um clube negro centenário, e no final fizemos uma "Conversa Cantada" - que é o nome da ação de encontro e troca de cantos no projeto - com alguns membros do "Tambu", o que se conhece também como Batuque de Umbigada, mas este último é o nome dado pelo pessoal de fora, não é o nome que a comunidade dá. Tem outras ações que são encontros com comunidades da congada, do samba rural, com imigrantes angolanos e sempre temos a ideia de no final do espetáculo ter essa conversa, que é uma conversa que costura cantos e narrativas a partir da experiência que o espetáculo traz.

Agora neste atual trabalho, transformo o que era um solo num trabalho coletivo. Convidei quatro pessoas: Jean Rocha, que já trabalha comigo desde o segundo espetáculo da Trilogia Vissungueira; Rita Teles que trabalha comigo a partir da terceira parte da trilogia; João Carlos Pinto (ex-aluno da Escola Livre de Teatro de Santo André/ELT onde lecionei), e

[12] Trilogia Vissungueira

que se ambientou com a pesquisa a partir do trabalho na sala de aula; e Kinda Marques, uma jovem atriz de um grupo de teatro paulistano [Coletivo Sementes] que eu trabalhei ano passado. Todos artistas negros. Fiz isso principalmente porque queria experimentar o espetáculo na forma de coro. Mas quando esses atores chegam, existe uma profunda reformulação, já que cada um trás seus próprios contextos e experiências como corpos afrodescendentes diante dos Vissungos e das provocações do espetáculo.

Eu entendo que esses cantos, além das suas funções de origem, também se construíram como espaços de resistência de uma memória da experiência africana aqui no Brasil. Esses cantos que estão em extinção, ou digamos extintos, porque o seu contexto social e cultural não existe mais, desapareceu por conta do "progresso", digamos assim, dessas mudanças radicais no ambiente cultural daquelas pessoas. Mas esses cantos continuam existindo pela experiência dos artistas e aí, na minha condição de artista, ajo como alguém que é movido por isso a cada momento que eu realizo. E a cada momento que eu realizo com outras pessoas, elas são movidas por eles e entendemos que esses cantos continuam existindo e sendo movidos por essas experiências. Então é uma ação que presentifica esses cantos, uma ação com um corpo presente nesses cantos e é assim também que eles podem se preservar dentro do tecido histórico, dentro do movimento histórico e não ficarem reduzidos só a memórias etnomusicológicas. Através do trabalho artístico, seja pelo canto que muitos cantores fazem, seja pela cena, no meu caso, eles continuam existindo e continuam fazendo aquilo que Hassane Kouyaté falou há muitos anos, que "se a tradição não se movimenta, não tem encontro". Então a tradição continua se movimentando e os encontros continuam se realizando e sempre que ela se atualiza ela pode provocar um olhar para trás: de onde vem isso? E então um jovem que ouve isso é tocado, uma pessoa, um espectador que foi tocado por isso pode se indagar. Assim o Vissungo continua reverberando. Não que essas pessoas se tornarão especialistas no Vissungo, mas agora podem olhar para trás e saber mais disso. Aí sim se cumpre também uma função fundamental do pensamento africano que é saber de onde se vem. Sabendo de onde se vem podemos saber para onde se vai.

E sobre os desdobramentos e impactos desse processo criativo, como se movem os seus desejos frente a essa práxis e que tipo de contribuição você observa e tem colhido nesse processo, nesse ato da sua pesquisa cênica e como se dá essa relação com as pessoas que participam e com o público? Como você acredita que essa pesquisa cênica tem um potencial mais amplo para impactar a pesquisa dos atores e a experiência do público?

Eu penso bastante no modo como o trabalho atinge as pessoas[13], seja aquelas que se interessam por fazê-lo, por participar e vivenciar isso. Seja por aquelas que assistem as experiências como espectadoras e sua relação não só com o espetáculo em si, a obra teatral, mas também a sua relação com esses cantos. Então há várias dimensões. Uma dimensão engraçada, por exemplo, foi apresentar, logo na primeira fase desse trabalho, quando ele nasceu, no Quilombo do Quartel do Indaiá, lá nos rincões de Diamantina - um local onde floresceu também parte desses Vissungos tais como a gente conhece hoje em dia. Para as pessoas ali era, talvez, muito estranho: por que que essa pessoa de São Paulo está cantando esses cantos, que muitos dos jovens ali, por exemplo, não estavam cantando? O que tem nesses cantos que interessa esse cara vindo de São Paulo cantar? Ao mesmo tempo que para outros mais velhos era também interessante olhar esses cantos sendo cantados, haver o interesse de alguém de fora por esses cantos e ter criado com eles "um teatro".

Outra medida é que esses cantos têm esse papel poderoso de construção de referência e de construção de identidade, de serem pistas de possibilidades para criar conexões e recuperação de fragmentos de identidade para os jovens também. Eu digo para os jovens porque eu trabalho com essa juventude a partir do segundo espetáculo, que foi muito marcante. É interessante ver esses jovens de São Bernardo do Campo, uma metrópole, buscando como a um tesouro o sentido desses cantos, não só jovens negros, porque teve um jovem ator branco também que participou e foi sabendo construir a sua licença, seu pedido de licença para entrar nessa busca e aprender com essa busca e vivenciar esses cantos em si, não como um direito, mas no movimento de aprendizagem do que esses cantos podem trazer [de conhecimento] sobre si próprio, sobre relações humanas.

[13] "Segundo a palavra *djeli/griot* de Hassane Kouyaté (ouvida da sua boca em 2011), se a mão que está acima tem um copo d'água e não encontra outra mão abaixo para o segurar, o copo cairá no chão e toda a água será perdida. Logo é mais generoso quem se apresenta para receber. Isso justifica as várias situações em que os Kouyaté de forma geral (Sotigui, Hassane, Toumani, por exemplo) sempre agradeciam ao público por lhes emprestarem os seus olhos e ouvidos às suas presenças e palavras. Com eles também aprendi isso, a ver a relação atuante-público como uma relação de mercar atenção e afetos, não somente vinténs" (Jesus, 2024, p. 77).

Tem uma outra medida também. Esse é um aspecto dessa possibilidade dos encontros e das memórias que se abrem através desses cantares, uma possibilidade de pensar a vida a partir do movimento desses cantos, do movimento que esses cantos fazem ao longo da história e de se pensar nesses cantos desde a diáspora, esses cantos como o primeiro repositório de informações de uma experiência humana africana enquanto elemento artístico, mas também como um elemento subjetivo de relação com a própria vida. Não é um canto essencializado, é um canto sempre para algo, que tem uma relação direta com a vida, a priori, não com a arte. Então esse canto viaja. A imagem radical que eu penso muito é num tumbeiro. A pessoa africana destituída de tudo ali, essa pessoa centro-africana, de Angola, do Congo, destituída de tudo e talvez a única coisa que tenha é a memória, é a possibilidade de cantar. Talvez essa pessoa tenha cantado lá no fundo do tumbeiro baixinho. A força da vida que esse canto traz. Então era a única coisa que se tinha. Esse canto vai renascer como um modo de reconfigurar a vida dessa pessoa. É nesse sentido que o aspecto vibratório do canto é importante porque é nesse aspecto vibratório onde se registra uma experiência de mundo, de uma África que já não existe mais, nunca mais vai existir, mas vai ter que ser recriada. Assim esse princípio da vibração é fantástico, dessa grande sabedoria africana que enxerga toda existência a partir dessa noção de vibração, onde tudo é ressonância, ondas e radiações.

Então essa experiência dura que atravessa a experiência humana africana com o desterro, com a diáspora, tem que se reconfigurar e continua vibrando, se reconfigurando aqui na existência dessa voz, se reconstrói uma cultura, se refaz uma nova cultura, se mantém os laços vivos, contínuos, para que possa se reconstruir como pessoa inteira, íntegra nesse outro mundo. Então os cantos têm a dimensão de, nessa medida, proporcionar essa grande visada, para uma grande história anterior e criar perspectivas de futuro e as perspectivas de continuidade. O canto como esse combustível de movimento, o rio desse movimento de ancestralidade, espiralar, todas as palavras que a gente pode querer usar. Ele é um grande azeite desse mecanismo, um grande transmissor de informações e de experiências, então hoje eu chamo esses cantos de cantos de experiências negras. Essa noção do canto de experiência é algo que vem pelo Larrosa[14], não pensando nos cantos negros, mas nesse canto de experiência humana, o canto que atravessa as histórias. Não só o canto musical, mas o canto enquanto a experiência da palavra. Então é nesse sentido que esses cantos são cantos-experiências, mas

[14] Jorge Larrosa, filósofo espanhol, estudioso do conceito de experiência na Educação.

são experiências também específicas, por isso que eu tenho que olhar com esse aspecto crítico colocado em relação a abordagem de Grotowski.

Falemos sobre essa abordagem crítica, já que, de fato, muitas das pesquisas chamadas de interculturais no teatro podem ser criticadas enquanto processos de apropriação cultural. Vemos vozes e culturas originárias sendo omitidas, silenciadas, enquanto elementos importantes dessas mesmas culturas são empregados como elementos exóticos no processo criativo e de promoção de artistas em geral privilegiados, brancos, europeus. Enfim, encaremos a polêmica, pra você, o que Grotowski faz é apropriação cultural?

O aspecto crítico que é possível colocar hoje em relação à abordagem de Grotowski tem a ver com tudo isso que estamos falando... e quem pode fazer isso? Eu posso fazer isso e as pessoas negras que vivenciaram esse trabalho podem fazer isso. Eu posso fazer, a Graziele, o Eduardo[15] pode fazer, o Thomas [Richards] poderia fazer, mas o fez de uma outra maneira. Hoje, nós que viemos de uma outra experiência, de ser negro no mundo, podemos fazer essa problematização, já que estamos revendo os modos como essas epistemes foram silenciadas. E podemos fazer isso sem ter que pisar na cabeça de quem veio antes. Eu não preciso pisar na história de Grotowski para falar sobre isso, mas posso superá-lo onde é possível, posso superar no modo de olhar para esses cantos a partir de outra perspectiva, nessa perspectiva política crítica, estabelecendo outras conexões.

Então eu olho tudo isso e tento fazer com isso uma nova tradução, outras traduções, e legitimar isso também por outros princípios. Isso é uma coisa importante, porque não é essa cultura de trabalho construída que legitima um princípio performativo afro-diaspórico, africano, é o movimento contrário. Eu posso encontrar num estudo das tradições africanas e da afro-diáspora elementos que me façam olhar para essa cultura e falar assim: eu posso legitimar esse percurso grotowskiano porque ele é construído com muita coerência, com muita responsabilidade. Nesse sentido, ele está muito além, não tenho como reduzir esse percurso de Grotowski para uma ideia de apropriação cultural:

[15] Graziele Sena e Eduardo Landim, atores negros que também integraram o Workcenter/Open Program.

> [...] esse é um embate entrecampos, feito de areias movediças, nos quais cada movimento brusco tende ao sufocamento por imersão num emaranhado de reflexões e experiências antagônicas sobre as relações entre negritudes e branquitudes construídas ao longo de mais cinco séculos de interações, explorações, afirmações e transformações dadas a partir do inevitável encontro, quer no *locus* África, no Europa ou no América.
> Por isso, o debate étnico-racial trazido sobre a experiência artística e humanística promovida pela trajetória de Grotowski, suas ressonâncias e pessoas-ressoadoras, não pode reduzir-se simplesmente às questões de apropriação cultural. Isso porque seu projeto de vida (ou missão, como preferiria) estava direcionado para algo que superasse a noção basal de teatro e seus modos de apresentação. Buscava a criação de um modo de se tocar no transcendente a partir das imanências das forças vitais acionadas por uma tecnologia-síntese para uma performatividade que me arrisco a nomear de "cósmica", no sentido de uma totalidade da experiência existencial humana, manifesta e rigorosamente estruturada em ações psicofísicas intencionais. Algo que ocupou também entrecampos: os fundamentos técnico-poéticos para uma presença viva, orgânica, na atuação da pessoa enquanto performer, e os princípios para a construção de estados expandidos de consciência da pessoa enquanto trabalhadora para o conhecimento de si (Jesus, 2024, pp. 53-54).

O que está ali, o que está sendo movido ali, naquele trabalho, é outra coisa. Como dissemos, não eram elementos para um espetáculo, não era tipo "agora vou fazer um espetáculo com essa estética e depois vou fazer com outra estética" ... Era uma outra noção dentro da interculturalidade nas artes cênicas.

Mas considero este exercício que faço com esse trabalho fundamental nesse tempo: ver esses cantos não só como ferramentas para um trabalho sobre si, mas um caminho para esse encontro. Uma medida de reparação da memória que reconhece esse fundamento nesses cantos. São medidas de reparação, são impactos que esse estudo com os cantos vai trazendo. Por exemplo, na experiência com a comunidade do "tambu" falamos muito nisso, sobre como o trabalho do cantar, o trabalho com esses cantos, fortalece essa grande rede de experiências afro-diaspóricas no mundo. São outros cantos, mas que também vêm da mesma árvore que constitui o tambu. As pessoas, vendo nosso trabalho, entendem - e assim se entendem também - esse grande movimento da ancestralidade agindo, fortalecendo e sustentando essas experiências negras, com as suas diversas culturas e manifestações.

Conclusão

Em um momento de crescente relevância das discussões sobre apropriação cultural e a luta antirracista, a pesquisa de Luciano se destaca por sua contribuição madura e transformadora. Ao revisitar o trabalho de Jerzy Grotowski a partir de uma perspectiva crítica fundamentada nas epistemes africanas e afrorreferenciadas, Luciano promove um giro epistêmico que desvela um vasto universo de saberes e estéticas no legado africano e afrodiaspórico. Esse olhar renovador não apenas desafia as abordagens tradicionais das vanguardas teatrais, mas também aponta para a continuidade dos processos criativos, sugerindo que as ancestralidades não são um ponto de chegada, mas sim um ponto de partida para um movimento constante de atualização. Nesse entrelaçamento entre passado, presente e futuro, a arte reafirma seu papel como ferramenta de reflexão sociopolítica e como agente nos processos de reparação histórica.

Através de seu trabalho, Luciano evidencia que os cantos de tradição não são apenas expressões artísticas a enriquecer as criações cênicas, mas poderosas ferramentas de resistência e transmissão de conhecimentos ancestrais. Esses cantos, que ao longo dos séculos contribuíram - e continuam a contribuir - para os processos de reconstrução identitária dos corpos diaspóricos e marginalizados, vão além de sua dimensão técnica. Eles são dispositivos de memória coletiva e reconfiguração, capazes de transformar a performance em um espaço de encontro, reflexão e reparação. Ao abordar a complexidade das ausências e presenças dos corpos racializados no campo artístico, Luciano nos convida a refletir sobre as questões étnico-raciais que atravessam nossa sociedade. Sua pesquisa inspira uma ética criativa que reconhece a riqueza e a complexidade das vivências racializadas, desafiando-nos a adotar uma postura mais consciente e reflexiva diante da pluralidade cultural e dos processos históricos que compõem nossa sociedade. É, enfim, um convite para que arte e sociedade avancem juntas em direção a um diálogo mais equitativo e transformador.

Referências

JESUS, Luciano Mendes de. O MAPA É DE FRAGMENTOS DE UM ESPELHO NO CHÃO DO MUNDO: amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter. Orientadora, Sayonara Sousa Pereira. - São Paulo, 2024. 379 p.: il. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. DOI: https://doi.org/10.11606/T.27.2024.tde-03072024-151922 .

Entrevista recebida em 15/09/2024 e aprovada em 27/11/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.55510

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

---

[i] Ludmilla Reis Rolim - Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2006) e mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011). Atualmente trabalha como cantora, compositora e performer, com o pseudônimo Luzmilla Luz, tendo um repertório musical lançado em todas as plataformas de streaming, cujas gravações e produções musicais ocorrem com apoio da Escola de Produção Fonográfica da FATEC-Tatuí, no estado de São Paulo. Atua há 20 anos em diferentes projetos ligados a agroecologia e sustentabilidade, tendo fundado o sítio agroecológico Açafrão Canela, em sua cidade natal, Mariana-MG. Viveu por cinco anos no Peru (2012-2017), período em que viaja intensamente entre países da américa latina e territórios da amazônia brasileira, tecendo relações de estudos e aprendizagens com mestras de diferentes tradições espirituais nativas, no México, Peru, Chile, Equador e Guatemala. Processo de aprendizagem que perdura até os dias de hoje. Seu atual trabalho artístico como cantora está em diálogo com a ecoperformance e o artivismo ambiental. Neste ano de 2024 tem cursado disciplinas isoladas no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, preparando-se para o retorno ao universo acadêmico com a intenção de concorrer no processo seletivo para uma pesquisa de doutorado fundamentado em suas vivências e iniciações em rituais tradições nativas e as interlocuções desses processos com seu trabalho artístico atual. ludicalud@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8598763936243717
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-5764-8002

[ii] Luciano Mendes de Jesus - Doutor em Artes Cênicas na ECA - USP, investigando a noção de políticas de amizade, elementos de africanidade, poéticas diaspóricas expandidas e construção de identidade afrodescendente em contextos artísticos interculturais e pluriétnicos, tendo por base a pesquisa criativa de Jerzy Grotowski e do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e as contribuições de sujeitos negros e epistemes africano-diaspóricas para esta obra. Mestre em Música (2016) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), realizando pesquisas sobre a relação entre som, escuta e experiência nas artes performativas, através do estudo do percurso artístico de Jerzy Grotowski e das investigações e criações do Workcenter. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2007) e formação técnica em percussão popular na Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP (2012). Atuou na equipe Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Pontedera/Itália) entre 2012 e 2015. Desenvolve desde 2016 o projeto artístico-pedagógico Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante, explorando os potenciais transcriativos em torno dos vissungos (cantos afro-mineiros de origem Bantu), através de suas historicidades, sociopolíticas e mitopoéticas. Também estuda as noções de ator-sonante e espectador-ouvinte no campo teatral e nas artes sonoras. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em interpretação e direção teatral, música cênica e percussão popular. Compõe trilhas sonoras para teatro e dança. Desenvolve ações e pesquisas em Linguagens Híbridas e Pedagogia Teatral e Musical. mridangan@yahoo.com.br.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7654169826659558
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8376-3676

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

Princípios de práticas vocais na relação voz-movimento: conversa com María Cristina Domínguez Dapena

Aline Juliana Faustino da Silva [i]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil
María Cristina Domínguez Dapena [ii]
Universidad de Vigo, Vigo, Espanha
Diego Pizarro [iii]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil [iv]

Resumo - Princípios de práticas vocais na relação voz-movimento: conversa com María Cristina Domínguez Dapena
Entrevista realizada em língua portuguesa com a profissional do teatro espanhol formada em música/canto, Cristina Dominguez Dapena, por Juliana Faustino, durante intercâmbio de graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), em Maputo, Moçambique. A entrevistada compartilha sua percepção sobre a relação entre corpo, voz e emoção no teatro, explorando conceitos como organicidade e verticalidade. Destaca também a respiração como elemento central de sua metodologia, com foco no reconhecimento do diafragma e das diferentes musculaturas abdominais para apoiar a voz. A entrevista deu-se como coleta de dados do projeto de pesquisa Perspectivas Somáticas da Voz em Dança, desenvolvido com apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC/FAP/DF (2023-2024), com orientação do Prof. Dr. Diego Pizarro.
Palavras-chave: Voz. Corpo-voz. Respiração. Emoção. Voz-movimento. Verticalidade.

Abstract - Principles of vocal practices in the voice-movement relationship: conversation with María Cristina Domínguez Dapena
This is an interview conducted in Portuguese language with Spanish theater professional trained in Music/Singing, Cristina Dominguez Dapena, by Juliana Faustino during an undergraduate exchange at the School of Communication and Arts at Eduardo Mondlane University (UEM), in Maputo, Mozambique. The interviewee shares her perception of the relationship between body, voice, and emotion in theater, exploring concepts such as organicity and verticality. She also highlights breathing as a central element of her methodology, focusing on acknowledging the diaphragm and different abdominal muscles to support the voice. The interview was conducted in order to collect data for the research project named as Somatic Perspectives of Voice in Dance, developed with support from the Institutional Scientific Initiation Scholarship Program - PIBIC/FAP/DF (2023-2024), under the guidance of Prof. Dr. Diego Pizarro.
Keywords: Voice. Body-voice. Breathing. Emotion. Voice-movement. Verticality

Resumen - Principios de las prácticas vocales en la relación voz-movimiento: conversación con María Cristina Domínguez Dapena
Entrevista realizada en lengua portuguesa a la profesional del teatro español entrenada en música/canto, Cristina Domínguez Dapena, por Juliana Faustino, durante un intercambio de pregrado en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad Eduardo Mondlane (UEM), en Maputo, Mozambique. La entrevistada comparte su percepción sobre la relación entre cuerpo, voz y emoción en el teatro, explorando conceptos como organicidad y verticalidad. También destaca la respiración como elemento central de su metodología, enfocándose en reconocer el diafragma y los diferentes músculos abdominales para sostener la voz. La entrevista se desarrolló como una recopilación de datos del proyecto de investigación Perspectivas Somáticas de la Voz en la Danza, desarrollado con el apoyo del Programa Institucional de Becas de Iniciación Científica - PIBIC/FAP/DF (2023-2024), con la orientación del Prof. Dr. Diego Pizarro.
Palabras clave: Voz. Cuerpo-voz. Respiración. Voz-movimiento. Verticalidad.

Juliana Faustino: Gostaria que você se apresentasse, por favor.

Cristina Dominguez: Sou Cristina Dominguez da Pena. Venho de Vigo, da ESAD, de Galícia, que é a Escola Superior de Arte Dramática da Galícia. Sou titulada em Arte Dramática pela Real Escola Superior de Arte Dramática e Dança de Madrid. Fiz o meu mestrado na Universidade de Vigo e também o meu doutoramento na mesma universidade. O mestrado foi na Especialidade de Artes Cênicas orientado para a didática. O doutoramento[1] foi na Faculdade de Línguas e Literatura, pesquisando sobre a partitura vocal do ator e da atriz. Meu interesse na voz é variado; interessa-me em diferentes trabalhos. Interessa-me o trabalho dentro de uma perspectiva psicológica, como pode ser o trabalho do Roy Hart Theatre[2], por um lado. Por outro lado, interessa-me também o trabalho dentro de uma perspectiva física vinculada, por exemplo, o trabalho que fiz durante muitos anos em Buenos Aires com a professora Susana Naidich[3]. Também admiro muito o trabalho que se faz na Grã-Bretanha a partir do trabalho da professora Cicely Berry[4] (1926-2018).

JF: Qual é sua relação com a voz?

CD: É uma relação que começou nos meus estudos na Escola Superior de Arte Dramática, em Madrid, porque havia algo de descoberta de mim, do meu corpo e de mim mesma, a partir do trabalho vocal. Era fácil expressar-me, descobrir coisas de mim e do meu corpo através da minha voz. Foi por isso que comecei a trabalhar com a voz.

JF: Qual a relação que você faz entre corpo e voz?

CD: Para mim é fundamental. Não existe o trabalho da voz sem o vínculo com o corpo. Quando pensei o que significava a palavra organicidade, tão importante para o trabalho do ator e da atriz, sempre pensei na relação corpo-voz. Quando não existe essa relação entre o corpo e a voz, não há organicidade. Isso é o básico. E é a credibilidade do ator e da atriz. Então, sobretudo no trabalho naturalista, que me interessa muito, é preciso que esse vínculo

[1] Tese disponível em: https://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/3932. Acesso em: 15 dez. 2024.
[2] Para mais informações sobre a continuidade do legado de Roy Hart (1926-1975), acesse o website do *Centre Artistique International Roy Hart*, em: https://roy-hart-theatre.com/. Acesso em: 10 nov. 2024.
[3] Susana Naidich (1932 - presente) foi cantora lírica do Teatro Colón de Buenos Aires. Fonoaudióloga e Mestre em Musicologia pela Universidade de Brandedis, Massachusetts, fez técnica vocal em Viena e em Boston. Estagiou com os Professores Minoru Hirano do Japão e Diane Bless dos EUA.
[4] Cicely Berry foi uma influente diretora teatral britânica e treinadora vocal. Sua produção bibliográfica situa-se como referência na área da voz para a cena.

esteja presente o tempo todo. Por isso, não posso desligar o trabalho da voz do trabalho do corpo. Para mim, é impossível.

JF: Em suas práticas, você fala muito sobre verticalidade. Fiquei muito interessada em saber como é esse conceito de verticalidade para você.

CD: Para mim, a verticalidade é um estado. E isso tem a ver com os trabalhos também de Grotowski acerca da verticalidade. Fala-se de chegar a um estado de conexão do corpo, e eu parto daí. Todos os exercícios que fui aprendendo foram conectando esse estado de verticalidade - duas forças opostas ajudam-nos a encontrar esse estado de conexão entre corpo, mente e voz. Assim, a voz pode expressar-se livremente.

JF: Você acredita que somente no encontro dessa verticalidade é que a voz pode ser expressa?

CD: Não, acho que não podemos falar de verdades. Eu não posso falar de verdades absolutas. Mas penso que tem que haver sempre uma conexão. Então, para começar a trabalhar, e mesmo para trabalhar no palco, muitas vezes é preciso trabalhar nessa verticalidade e estar nessa verticalidade, absolutamente. Mas logo os trabalhos podem variar e você pode não ter a oportunidade de trabalhar em uma verticalidade. Mas você tem que estar sempre pensando em uma conexão. E nessa conexão, as forças opostas, o que vai para o chão, o que direciona para cima, o que vai para os lados, muitas vezes, é fundamental, porque aí você pode buscar o apoio da sua voz. Se não há uma conexão de algum tipo, para mim é realmente complicado que haja voz. Então, esse estado sempre tem que estar em evidência no trabalho corpo-voz.

JF: Você enfatizou muito nos dois dias em que esteve aqui sobre a importância da respiração. Gostaria que você falasse mais sobre essa relação de respiração e voz em seus processos.

CD: Isso tem a ver com a minha formação. Quando eu estudava na escola superior em Madrid, eu gostava muito da voz, mas não a encontrava. Então, comecei a trabalhar com um professor fora da escola, com o professor Jesús Aladrén[5]. Estivemos com ele trabalhando no

[5] Jesús Aladrén é um experiente educador vocal espanhol, conhecido no mundo do teatro e do canto, tendo trabalhado com diversos atores nacionais e internacionais.

chão, com as pernas flexionadas e com um peso no abdômen, por nove meses. E foi aí, nessa paciência, e os trabalhos eram sempre os mesmos. No chão, pernas flexionadas, o peso no abdômen. Depois de pé, trabalhando, movendo-nos. E foi nessa paciência - você compreende o termo paciência? - que eu descobri a minha voz. Foi nessa quietude e nesse vínculo da respiração com a emissão que descobri que, se a minha respiração não era adequada e ajustada, a minha voz não estaria presente. Trabalhei com ele por vários anos, um dos primeiros em Madri a trabalhar assim. Quando encontrei esse vínculo, descobri minha voz. Logo fui completando, porque era um trabalho de experimentação minha. Eu via que o trabalho com os pesos dos livros em cima do abdômen me ajudava. E foi num trabalho que fiz em Paris, num workshop de fim de semana com a professora norte-americana Catherine Fitzmaurice[6] que descobri que a respiração abdominal não era só trabalhar com a musculatura reta abdominal, mas que era fundamental para ampliar e aumentar essa respiração com os músculos transversos abdominais. Foi aí que compreendi isso, vinculando sempre o trabalho de respiração com o trabalho da voz. Se não há este vínculo, nada acontece. Mas isso está muito vinculado também com o trabalho da vertical. Essas duas forças opostas fazem com que seja gerado um espaço que nós chamamos de faixa abdominal, onde o diafragma pode trabalhar, para frente, para os lados e para trás. Porque sempre temos que pensar que o diafragma torácico chega até as vértebras lombares. Então, temos que procurar todo esse espaço. Se não procuramos esse espaço, não há corpo e não há voz.

JF: Com o processo de respiração, você fala de corpo, voz e emoção...

CD: Descobri, na minha prática, que a emoção sempre estava presente para mim na voz, porque está vinculada ao corpo. Isso tem a ver um pouquinho com o tema de Stanislavski, quando descobriu que não só a psicologia, mas também a ação física é que podia nos levar aos estados emocionais. Então, havia exercícios que moviam coisas no meu corpo e moviam coisas na minha emoção, mas eu não tinha um vínculo forte com isso, não tinha um discurso elaborado. Então, comecei a trabalhar com as pessoas do Roy Hart Theatre no sul da França. Na primeira vez que fui, descobri o mundo da emoção na voz. Porque todos os exercícios estavam vinculados a procurar a liberdade vocal por meio da emoção. Como? A partir de exercícios. Muitos exercícios que começavam com a abertura da amplitude vocal: subir, subir,

[6] Catherine Fitzmaurice é uma influente preparadora vocal estadunidense de atores, criadora do Fitzmaurice Voicework®. Ver: https://www.fitzmauriceinstitute.org/. Acesso em: 20 nov. 2024.

subir, baixar, baixar, baixar. Aí começavam a acontecer coisas. E, logo, um trabalho de improvisação vocal, física, muito forte, muito contundente. Tudo isso faz com que se abram muitas questões emocionais no corpo. É por isso que são técnicas que também estão muito vinculadas ao trabalho da voz como terapia, da arte-terapia. Não enxergo totalmente isso, porque não sou psicóloga, mas acredito que a voz é a expressão do eu, que na voz está a emoção. E isso partiu do trabalho com as técnicas do Roy Hart.

JF: Na integração corpo-voz-emoção, como se dá o seu processo de voz e palavra?

CD: Para mim, é como uma sucessão; começa com o ar e com a respiração, que é a vida. Continua com a vibração, que é a voz, livre, sem nenhum impedimento. E, logo, continua na articulação do ar. E aí começa a palavra. Tento que sempre seja uma coisa que vai para a outra, vai para a outra, vai para a outra. E, quando percebemos, estamos já na palavra, na articulação da palavra, numa continuidade da respiração e da vibração da voz, e com ela chegar à palavra. A palavra começa pelo trabalho de ressonância com as vogais. Porque, para mim, era muito complicado todo o mundo dos espaços de ressonância. Os posteriores, os anteriores, mais cranial, menos. Tudo isso está nas vogais, as vogais posteriores, as vogais anteriores... é fácil! Se vamos ao que sabemos fazer, aí estão gerados os espaços de ressonância. Com as vogais, geramos rapidamente os espaços de ressonância. O único que temos que fazer é sermos rigorosos no estudo das vogais. Então, a partir daí, começamos com as vogais e já passamos às consoantes. Porque nas consoantes colocamos impedimentos a esse ar livre das vogais, colocamos os impedimentos e começa a articulação. Uma coisa é consequência da outra.

JF: Para você, como a percepção corporal ajuda no acionamento da voz?

CD: Temos que ter clara a percepção do nosso corpo, a percepção corporal vocal. A partir daí é que construímos a relação com a nossa voz. Não sei se é isso o que me perguntas. A partir da percepção do nosso corpo, desenvolvemos a relação com a nossa voz. Mas isso também tem a ver com a vertical. É quando temos claro como o nosso corpo reage. É quando temos claras as imagens que nos ajudam a trabalhar a voz, é quando começa a correr tudo. Então, eu o vejo em mim, eu o vejo nos demais. Eu não posso trabalhar a voz sem olhar, sem olhar o corpo do outro, da outra. Porque aí é onde vejo as barreiras que a outra pessoa se está impondo na hora de trabalhar a voz. Quando vejo alguém, digo: "isso não está a ocorrer porque acontece isso, isso também não está a ocorrer porque acontece isso outro no corpo."

Então, tem que elaborar. E isso é trabalho de fora, mas também de dentro. A essa altura, em pleno século XXI, não podemos trabalhar a voz sem pensar no corpo. Um ator ou uma atriz não pode permitir-se o luxo de trabalhar a voz sem trabalhar o corpo. Ainda que logo tenha que se sentar muitas vezes a trabalhar bastante a articulação.

JF: Como o movimento reverbera na voz?

Boa pergunta. É o vínculo, é o vínculo do corpo com a voz. Eu forço essa reverberação nos exercícios. Forçamos essa reverberação com determinados exercícios para que a voz corra pelo corpo. Forçamos em exercícios que têm a ver com a mudança de peso, para frente, para trás, para frente, para trás, para frente, para trás. E forçamos também no sustento da voz. O corpo manifesta-se no espaço. O corpo tem que estar aberto para a reverberação. Mas, para estar aberto para a reverberação, tem que estar sustentado. Nós temos que saber em cada momento como é o sustento do nosso corpo, como se ancora o nosso corpo para que a vibração possa correr. Não sei se estou respondendo. Você está segura? Se não, continue perguntando. Porque eu forço a vibração, quando fazemos exercícios para que o corpo vibre. Mas logo isso tem que correr. Tenho que notá-lo sustentando-me, sempre sustentando o meu corpo, e ancorando com diferentes tipos de ancoragem.

JF: Que diferentes tipos de ancoragem seriam essas?

CD: A ancoragem básica é a pélvica, em que eu trabalho essa cintura pélvica; e é quando falo do zíper, de todo esse trabalho, de todos os músculos - transversos, oblíquos, reto abdominal, dentro atrás, dentre à frente. Essa é a ancoragem pélvica. Logo está a ancoragem costal, que fazemos a partir de toda a musculatura costal. Sustentamo-nos a partir da musculatura costal e fazemos com que a voz corra. Logo está a ancoragem do pescoço através da musculatura esternocleidomastoidea. Com certa tensão na musculatura esternocleidomastoidea, conseguimos também ancorar a nossa voz. Acho que para um ator ou para uma atriz não é a melhor ancoragem. Porque pode ser bom quando uma pessoa está na posição vertical sem se mover, por exemplo, para o canto. Mas para um ator ou para uma atriz que habitualmente tem que se mover, acho que não é uma boa ancoragem. Logo, quando falamos também do trabalho no rosto, está a ancoragem facial, vinculada a trazer os sons para frente, trazer os sons anteriores para que se escute melhor, uma maior audição com menos esforço. É uma questão de acústica.

JF: Em outras posições corporais, quais seriam os tipos de ancoragem?

CD: A ancoragem pélvica pode ser feita em muitas posições. A ancoragem costal também. Mas, para começar a trabalhá-la, é preciso começar dentro da verticalidade. É necessário fazê-la dentro da verticalidade. Logo, pode começar a trabalhá-la em qualquer posição. Sempre com a relação, com o vínculo, com o vínculo do corpo, sem esquecê-lo. Um vínculo claro.

Entrevista recebida em 15/11/2024 e aprovada em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56141

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

[i] Aline Juliana Faustino da Silva - Praticante e pesquisadora de Danças Urbanas e Afrodiaspóricas. Licencianda em Dança pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2020. Integrante do grupo de pesquisa CEDA-SI - Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação (2023 - atual) na qual potencializa pesquisas relacionadas à Voz, à Somática e à Dança. Através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/FAPDF), realizou pesquisa sobre perspectivas somáticas da voz em Dança. Desde 2021, faz parte do grupo de Danças Urbanas Cia Have Dreams, onde participa de eventos, espetáculos e competições nacionais. Estudante intercambista no curso de Teatro na Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique (2024). Realizou, ainda, pesquisa acerca da educação estética no ensino médio (2022 -2023) também com apoio PIBIC/FAPDF. aline.silva11@estudante.ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9683394593171828
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-7065-5753

[ii] María Cristina Domínguez Dapena - Formada em Arte Dramática pela RESAD de Madrid. Mestre em Artes Cênicas, com especialização em Educação e Animação Teatral. É Doutora pela Universidade de Vigo, Espanha, com a tese *Do adestramento vocal á creación do personaxe: Bases e elementos para a elaboración dunha partitura vocal na escena*, e professora da Escola Superior de Arte Dramática da Galícia, tendo atuado como vice-diretora entre 2015 e 2021. Lecionou cursos relacionados à voz e dicção, área sobre a qual possui diversas publicações. Entre 2006 e 2009 foi diretora do Centro Dramático Galego. Tem uma extensa carreira como diretora e ativista teatral, na qual se destaca sua ideia de fazer um teatro de vanguarda onde outras artes estejam presentes. Recebeu o prémio de melhor encenação em diferentes edições dos Prémios María Casares: em 2014 por *As do peixe*, em 2006 por *Tío Vania* e em 2002 por *Coitelos nas galiñas*.. crisdapena@gmail.com .
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8273-9832

[iii] Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*SM e outras aventuras somáticas. diego.pizarro@ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9234283915775043
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8655-0489

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

Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava

Diego Pizarro [i]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil
Idio Chichava [ii]
Maputo, Moçambique [iii]

Resumo - Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava
Entrevista com o experiente coreógrafo moçambicano, de Maputo, Idio Chichava. Na conversa, Chichava apresenta sua trajetória, seus interesses de pesquisa e as origens de suas buscas pela energia como princípio de movimento, além da intrínseca relação entre voz e movimento a partir da experiência cultural e tradicional das diferentes expressões culturais de canto e danças tradicionais de seu país. Tendo sido treinado como dançarino tradicional, o coreógrafo também indica seus caminhos pela dança improvisação e a dança experimental francesa e como tem buscado ampliar seus campos de pesquisa criando projetos em parceria com artistas da dança de diferentes países africanos, europeus e da América Latina.
Palavras-chave: Integração Voz-Movimento. Dança Contemporânea Africana. Energia. Canto-Dança.

Abstract - Energy in dance moving voice: a conversation with Mozambican choreographer Idio Chichava
Interview with the experienced Mozambican choreographer from Maputo, Idio Chichava. In the conversation, Chichava presents his trajectory, his research interests, and the origins of his search for energy as a principle of movement, in addition to the intrinsic relationship between voice and movement based on the cultural and traditional experience of the diverse cultural expressions of traditional song and dance in his country. Having trained as a traditional dancer, the choreographer also indicates his paths through improvisational dance and French experimental dance and how he has sought to expand his fields of research by creating projects in partnership with dance artists from different African, European, and Latin American countries.
Keywords: Voice-Movement Integration. African Contemporary Dance. Energy. Singing-Dancing.

Resumen - Energía en la danza moviendo la voz: una conversación con el coreógrafo mozambiqueño Idio Chichava
Entrevista al experimentado coreógrafo mozambiqueño, originario de Maputo, Idio Chichava. En la conversación, Chichava presenta su trayectoria, sus intereses de investigación y los orígenes de su búsqueda de la energía como principio de movimiento, además de la relación intrínseca entre voz y movimiento a partir de la experiencia cultural y tradicional de las diferentes expresiones culturales del canto y danzas tradicionales de tu país. Formado como bailarín tradicional, el coreógrafo también indica sus caminos a través de la danza improvisada y la danza experimental francesa y cómo ha buscado ampliar sus campos de investigación creando proyectos en colaboración con artistas de danza de diferentes países africanos, europeos y latinoamericanos.
Palabras clave: Integración Voz-Movimiento. Danza Contemporánea Africana. Energía. Canto-Danza.

Figura 1 - O coreógrafo Idio Chichava durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

Diego Pizarro (D.P.): Como é que a dança passou a ser sua profissão?

Idio Chichava (I.C.): É muito bom que comece pela profissão! Como a dança começa a ser a profissão e não como comecei a dançar. Muito interessante essa questão. A profissão da dança - principalmente no lugar onde estou, no lugar onde comecei a dançar - ainda é uma questão muito séria, é um trabalho muito importante para nós. É um trabalho de imposição e marcação de território para/da dança em Moçambique. Comecei a fazer dança profissional por mera coincidência, porque não estudei para ser um profissional da dança, não estava fazendo estudos para ser um profissional de dança, estava em linhas totalmente diferentes de identificação da minha pessoa como um profissional. Eu estava focado em ser engenheiro mecânico ou jogador de futebol - essas eram as duas opções em que eu estava bem focado. Tanto que eu estava estudando em uma escola de futebol e, ao mesmo tempo, estava em uma escola técnica como torneiro para ser engenheiro mecânico e, ao mesmo tempo, eu tenho toda uma história de infância que é muito ligada ao movimento, muito ligada à dança, justamente porque uma das grandes brincadeiras de Moçambique é dançar, e existe aquilo que chamamos de dança urbana, ou *street dance*, que para nós eram brincadeiras tradicionais de cantar e dançar que tinham nos bairros. Tudo isso foi constituindo esse corpo que era ao mesmo tempo futebolista, com uma rítmica totalmente diferente, e no meio dessas duas formações, senti a necessidade de aprender danças tradicionais. Como eu já tinha um porte mais atlético, com mais velocidade, e tinha disciplina, quando decidi me inscrever em uma escola de danças tradicionais, consegui me integrar muito rapidamente àquilo que era movimentação, que era estética, mas ainda não estava integrando muito bem a ideia de ser um bailarino. Estava usando aquilo como uma outra forma de estar próximo à minha cultura e estar próximo de uma fisicalidade que é totalmente diferente da esportiva, mas também parecida. Então, depois disso começaram workshops, começaram a existir propostas de fazermos da minha companhia uma escola de dança, eles ganharam um concurso para fazer uma obra de sensibilização sobre o HIV/SIDA, então o coreógrafo dessa escola fez isso e eu fiz parte dessa obra. Foi a partir daí que começou na minha vida essa apreensão do palco como lugar de expressão; passei a receber retornos com relação à minha própria apresentação, então comecei a entrar nessa experiência de retornos muito ligados à representação. E do nada já começava a dar muita seriedade o fato de ir trabalhar para representar, então, minha história começa daí, porque comecei a levar o trabalho de representação da dança muito mais a sério, a partir dessa proposta de ter um trabalho de sensibilização sobre o HIV/SIDA e ter que fazer o papel

principal logo depois de um ano nessa escola. Aí começaram muitas coisas, muita informação e muita responsabilidade. Depois fiz workshops com coreógrafos diferentes. O primeiro workshop de dança contemporânea que tive foi com Lia Rodrigues[1], em 2002. Foi minha primeira entrada para o mudo da expressão livre no sentido de usar o meu saber fazer na dança para expressar imaginários do agora, e mais tarde em encontros com David Zambrano[2], que era mais ligado à improvisação. Essas duas experiências me permitiram conhecer o meu corpo como gerador de movimentos. E aí começaram as propostas para dançar em companhias de dança. A primeira companhia de que participei foi uma companhia moçambicana independente de dança contemporânea que é a CulturArte[3], dirigida por Panaibra Gabriel Canda[4] - quem promoveu esses encontros com esses artistas [Lia e David]. Então começamos a fazer essas apresentações também para formar profissionais e foi quando começamos já a receber um cachê. Comecei a receber um cachê muito cedo na minha carreira, por isso eu já disse: já sou um trabalhador da dança. Em 2004 já conseguia suprir as minhas próprias necessidades, tinha uma meia autonomia financeira, já não dependia completamente dos meus pais para fazer os meus caprichos como adolescente.

D.P.: Quantos anos você tinha?

I.C.: 17 ou 18 anos. Depois disso, em 2009, comecei a trabalhar na França, onde já trabalhava com dança de forma integral e completa, que era para além de estudar e fazer parte de criações e fazer parte de performance em diferentes lugares com a companhia. Começo a sentir a necessidade de investigar mais sobre a minha própria origem e a ligação com a dança

[1] Lia Rodrigues é uma influente bailarina e coreógrafa brasileira, fundadora e diretora da Lia Rodrigues Companhia de Danças há mais de 30 anos. Criou e dirigiu por 14 anos o Festival Panorama, mais importante evento anual de dança da cidade do Rio de Janeiro. Nascida em 30 de Abril de 1956 em São Paulo, foi uma das fundadoras do grupo independente de dança contemporânea Andança, vencedor do prêmio da APCA em 1978. No início dos anos 1980 trabalhou na Compagnie Maguy Marin, na França.

[2] David Zambrano é artista da dança há mais de 30 anos. Como artista e professor, visitou 63 países diferentes, trabalhou com diversos dançarinos, e apresentou suas obras em variados contextos mundialmente. Nasceu na Venezuela, viveu 15 anos em Nova Iorque e atualmente vive entre Amsterdã e Bruxelas, onde abriu recentemente o espaço Tic Tac Art Centre junto de Mat Voorter. Dedica sua trajetória na pesquisa e prática da dança improvisação. Criou a Flying-Low Dance Technique e o sistema de composição Passing Through. Ver: www.davidzambrano.org

[3] CulturArte – Cultura e Arte em Movimento, sediado em Maputo, Moçambique. Um dos primeiro espaços de produção e criação da dança contemporânea no país. Foi fundada em 1998 por Panaibra Gabriel Canda (Soromenho, 2013).

[4] Panaibra Gabriel Canda é um dançarino e coreógrafo moçambicano, de Maputo, fundador da Cia. de Dança CulturArte. É um dos coreógrafos mais influentes em África, tendo se apresentando internacionalmente em diversos países, realizando trabalhos que tecem reflexões pungentes sobre as questões pós-coloniais. Ver: https://powerlist100.bantumen.com/2023/panaibra-canda/. Acesso em: 19 nov. 2024.

tradicional e aquilo que é o meu corpo. Começa a acender a necessidade de impor um pouco a minha formação como bailarino tradicional. Como é que a dança tradicional se impõe num mundo que era totalmente ocupado pelas escolas de dança clássica, dança moderna, dança jazz e mesmo uma formação contemporânea? A formação da dança tradicional estava muito presente em mim.

D.P.: Quando você fala de danças tradicionais, que danças são essas e como é que elas são? Como é essa formação de dança tradicional?

I.C.: Olha, em Moçambique, a dança tradicional tem três camadas. A primeira camada, que é mais étnica, são danças que são feitas por diferentes etnias, por etnias específicas que são do Norte ao centro e do Leste ao Oeste de Moçambique. Moçambique é um país que tem as danças e cantos tradicionais e a música tradicional muito fortes, é muito presente. Então tem essa primeira camada de acesso às danças tradicionais que é uma dança mais étnica; ou você nasce nessa etnia já aprendendo a cultura da dança, do canto, dos contos, de uma maneira de estar, ou tem uma outra camada, que é onde eu entro, isto é, entrar numa escola que teve influência de vários bailarinos étnicos que começaram a dar formações abertas, e os professores que estudaram com esses bailarinos étnicos criaram escolas e essas academias podiam estar aliadas a um estabelecimento de ensino público que nós chamamos de associações culturais. Fiz parte de uma dessas associações culturais no centro da cidade de Maputo, que era uma associação cultural que era visto como sendo da cidade. Os bairros periféricos é que tinham mais essa dinâmica de academias de danças tradicionais, e eu fazia parte de uma dessas na cidade, porque muito cedo eu sentia a necessidade também de me comunicar com a periferia para aprofundar e treinar mais. Eu era um bailarino muito obcecado, eu queria aprender com profundidade as danças, e a profundidade estava mesmo na periferia. Aprendi a fazer danças tradicionais com a língua portuguesa, com um professor que falava português, mas na periferia o professor falava em *changana* e o choque de transmissão é muito impactante, aprender a língua local e aprender com a língua oficial colonial, sabe? Então senti a necessidade de ir aprender na periferia; essa é uma segunda camada. E tem uma terceira camada que é aprender as danças tradicionais por via de academias de dança, que é um lugar onde vai aprender a dança como uma forma de manter o seu estado físico, que é mais Fitness. Então tem essas três camadas do aprendizado da dança tradicional, e eu estive nessa que é um pouco mais intermediária, em que o contato com as academias e a etnia era muito

mais forte, bem como com a periferia e a cidade. Então nós - uns cinco bailarinos interessados - começamos realmente a nos aprofundar no ensino e no aprendizado das danças tradicionais, no sentido de entender o que é essa dança tradicional e, de forma étnica, o que é ir aprender a dança tradicional? Eu não tive, contudo, muita oportunidade de estudar justamente por causa do tempo, porque já estava mesmo nessa dinâmica de apresentações fora e dentro do país. Mas tem uma dança na qual eu consegui me aprofundar um bocadinho mais, e nós, cinco bailarinos, conseguimos construir uma espécie de nova linguagem dessa dança que se chama Xigubo[5], uma dança guerreira do sul de Moçambique. Conseguimos nos aprofundar um pouco mais e criar uma nova onda de dança Xigubo. Valorizamos também o canto, não um canto como uma forma de acompanhar a dança, mas uma forma cênica, uma forma de estar para o corpo e a própria dança e o impacto que esses dois possam ter na apresentação cênica. O grupo se chama Xindiro[6] e hoje é um grupo de que eu já não faço parte; a investigação começou com Inácio Mavunga e Afonso MAGAIA (*in memoriam*), sendo hoje um grupo bem conhecido e que tem uma identidade bem forte nessa dança e nas danças tradicionais, porque a visão foi a mesma, isto é, que o canto faça parte, que o canto também ganhe espaço mesmo que seja uma apresentação de dança. Então foi mais ou menos por aí meu conhecimento e integração com a dança tradicional. Eu estava em um lugar que é mais central do aprendizado e que era muito intensivo, porque no meio desse lugar as companhias tinham que se destacar, então era um fogo cruzado de saber qual era a melhor companhia, quem conseguia aprender mais danças de Moçambique, porque na companhia em que eu estava, onde aprendi a dançar, tínhamos que aprender a dançar 18 repertórios. Moçambique tem 10 províncias. Então, nós temos que aprender danças de todas as províncias e depois conseguimos especificar algumas mais étnicas, algumas danças especiais que surgem. Nós chamamos danças tradicionais, mas hoje em Moçambique tem danças que surgem e que são chamadas ainda de danças tradicionais, então aí também cresce meu questionamento sobre o que é dança tradicional, se é temporal ou não; como é que nós temporalizamos essa dança tradicional? Então cresce sempre essa ideia de decidir, de certa forma, desvirtuar ou destemporalizar a dança tradicional? Você pode olhar hoje o que que é? O que que constitui? Do que é que é feita essa dança? E essa questão ficou de lado pra mim, porque eu tinha uma outra questão justamente

[5] Xigubo é uma dança tradicional moçambicana conectada com a resistência colonial do país, especialmente na região sul. Ver: https://www.cplp.org/id-4288.aspx. Acesso em: 19 nov. 2024.
[6] Companhia de Canto e dança XINDIRO. Ver: https://www.instagram.com/xindirocompanhia/. Ver: https://www.facebook.com/xindiro.companhia/?locale=pt_BR. Acesso em: 19 nov. 2024.

sobre a improvisação, que também faz parte do meu desejo como artista de estar sempre a performar em improvisação, tanto que, na companhia francesa que dancei, a *Kubilai Khan Investigations*[7], tudo que eu dançava de solo, eu nunca criava os movimentos, nunca criava uma coreografia, criava desenhos espaciais e modelava isso com energia, tipos específicos de energia e, de certa forma, o coreógrafo começou a entender mais ou menos qual era a minha linha de apreensão do espaço, que não é muito pela estética do movimento. De certa forma, essa companhia também trabalhava muito com o chão e tinha uma estética específica, que era muito ligada ao circo e à dança, então tinha muita acrobacia. Não escapei disso, tinha que seguir os padrões franceses também de leitura da dança, e também porque fazia parte de escolas, tinha que seguir aqueles padrões, mas quando eu tinha que me expressar a partir da minha própria visão de estar no espaço cênico e coreográfico, preferia entrar mais pelo campo energético, modular isso com energias e intensidades de presenças, então isso começou a ser uma obsessão de estudo para mim. O que é a presença do bailarino no palco? E é isso que eu tentava sempre julgar, sempre que ia fazer uma performance de composição instantânea, por mais que seja meia hora, por mais que seja 10 minutos, enfim, o que é estar a compor instantaneamente um trajeto? Onde é que eu me apego nisso? E tem uma coisa que David Zambrano traz muito, desde o momento em que eu o encontrei até há seis meses [agosto de 2024], quando ele foi a Moçambique - depois de 20 anos que não ia ao país - para dar aulas a bailarinos internacionais e moçambicanos. Ele voltou com a mesma linha de pensamento, que é: você é bailarino, então tem que saber que na cena existe um princípio e um fim. E esse princípio tem que estar claro e esse fim tem que estar claro. Desde o primeiro dia que entendi isso, tentei usar como uma espécie de técnica para modular essas composições instantâneas no espaço e em contato direto com o público, para medir e conseguir ler também, não só o olhar dos colegas, não só trocar olhares com colegas para poder negociar presença, mas também negociar com o público, conseguir ler a presença do público, as expectativas, para conseguir, de certa forma, manipular essas expectativas.

[7] Kubilai Khan Investigations pode ser considerada uma plataforma para criações múltiplas em dança. A Companhia existe por mais de 20 anos e possui mais de 30 obras coreográficas em seu repertório, com temporadas nacionais na França, sua cidade sede, e em mais de 60 países. Tem em Frank Micheletti seu coreógrafo principal, abordando desde questões culturais como a natureza da linguagem artística. Ver: https://www.kubilai-khan-investigations.com/. Ver: https://www.instagram.com/kubilaikhaninvestigations/. Acesso em: 19 nov. 2024.

Figura 2 - O coreógrafo Idio Chichava durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

D.P.: E essa integração de voz, movimento e canto com a dança acompanhou sua atuação como bailarino na França também? Como é que isso se expressou na sua trajetória ali, nesse outro contexto?

I.C.: Olha, eu sempre precisei impactar o movimento com barulho, eu tinha na cabeça que para o movimento ser bem direcionado e bem projetado, tinha que ter barulho acompanhando, tanto que, com a companhia francesa, sempre que ia fazer um movimento tinha que bater no chão, tinha que ter uma forma de *percussionizar* o movimento. Acompanhar o movimento com uma espécie de percussão, com barulho. E como todo meu trajeto desde a infância, que foi vivido com várias danças no bairro, nós sempre dançávamos com o canto, e na França não tinha isso. Nós dançávamos com canto mesmo quando o foco era no corpo, nós tínhamos que bater palmas, tínhamos que cantar, dar essa forma de suporte vocal, essa forma de suporte com aplausos, de certa forma aquilo também traduzia-se para o corpo que estava no centro, ele cantava e dançava e fazia a percussão. Então, na França comecei a sentir essa necessidade do corpo, de que a projeção de movimento seja bem impactante, então tinha que ser acompanhado com barulho, e isso me levou a estudar, porque depois comecei a estudar dança na Universidade de Nice, Sophia Antipolis, sobretudo sobre transmissão e profissionalização da dança. Isso na França, onde inclusive não terminei o mestrado, mas a minha pesquisa era essa, Artes Cênicas, transmissão e profissionalização da dança. Como se transmite a dança, seja na formação ou seja em cena? Como é que o público recebe e como é que o corpo do bailarino se prepara para ser recebido? E como professor, como é que o aluno vai receber, e como se prepara para o aluno? Uma das coisas que mais me interessam trabalhar até hoje é a presença do bailarino no palco. Então comecei a ler muitos textos. No teatro escreveu-se muito sobre a presença do ator, a presença de palco, e nada respondia ao que eu procurava, que é esse lugar de presença mesmo, e por trás dessa questão, comecei a trabalhar uma que é: o que se desenvolve antes do ato da dança? Como é que eu, como bailarino, me preparo para me apresentar? Que tensão existe entre o bailarino e o público que não sabe, que nunca viu, ou que tem uma primeira iniciação por escrito ao que eu vou apresentar, mas não sabe, de fato, visualmente nem energeticamente o que vai ser. Então, existe uma tensão e uma expectativa prévia, que foi o que me levou a trabalhar nesse campo energético. É muito fácil, a partir disso, saber a formação da pessoa; se foi formada em balé clássico, já vemos muitas linhas, conseguimos criar linhas, já na dança tradicional é muito mais ligado aos rituais. Então é muito fácil o público criar uma espécie de totem, uma espécie de avatar, mas não sabe o que

será esse campo energético, e isso me interessou bastante, me interessa até hoje. Como, a partir desse espaço de expectativas, se constrói uma relação? E esse era o estado de presença que eu estava mesmo à procura, e depois muito ligado à minha formação, que é quando o canto começa a ganhar mais espaço. A segunda questão foi: o que é um corpo global em termos de presença e essa necessidade de associar o movimento ao barulho? A pesquisa criou esse noção para mim que o corpo global é um corpo que dança e um corpo que canta, integrando o movimento e a voz. O que é estudar? O que é movimento de um lado, o que é voz de outro lado? E é quando esses dois se encontram que eu chamo de corpo global, formando a projeção do movimento e a projeção de presença. Esse é o meu objeto de procura até hoje, e como tento trabalhar e como tento seguir a minha linha de encenação, de coreografia, de comunicação, de transmissão.

Figura 3 - O coreógrafo Idio Chichava durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024, com as pessoas participantes, Aila Beatriz, Raphael Strauss, Cris Cantarino e Silvana Sousa. Foto: Clara Molina.

D.P.: Então, isso que você chama de corpo global, é corpo, movimento e voz, certo? Você entende, então, que voz, na sua prática, é imprescindível para desenvolver presença?

I.C.: É fundamental, porque é uma das formas mais fáceis de iniciar o público que não conhece o trabalho. A voz é a forma que nós temos de respirar, nós necessitamos respirar e quem disse que a respiração tem que ser sempre a mesma, né? Pode ser em forma de vocalizar, de *ritmizar* essa respiração, então é a forma mais fácil de iniciar as pessoas que ainda não têm uma ligação direta com isso, tanto que há um exercício que eu chamo Garrafa de Champanhe, que é um movimento de chacoalhar o corpo, mas não é chacoalhar o corpo de forma aleatória, tem um centro ao qual todos nós estamos ligados, que é muito umbilical também. E o que é também começar a excitar esse ponto? E esse ponto não excita só o movimento, excita também a voz. Quando começamos a excitar isso, a voz e o movimento estão juntos, e isso é a respiração. Então, nós temos sempre que deixar que a respiração saia, e se, de alguma forma sentir necessidade de vocalizar, que saia, não reter essa experiência que é totalmente importante. Quando observo o grupo fazendo isso, quando começam a entender que os corpos começam já a integrar o movimento e a respiração cantada ou ritmizada, aí começo a entender que esse corpo começa a encontrar os dois polos. Depois entra em outro campo, porque é totalmente difícil, que é como fazer entender que aquele encontro é a necessidade que o corpo tem de se expressar de forma 100% efetiva e não formal? Por que o movimento tem que ser bonito e o canto tem que ser aprendido numa academia? É muito mais difícil, porque eu tenho que saber cantar para poder integrar o canto na minha dança. E aí começa o verdadeiro espetáculo para mim, que é a busca por quais mecanismos e por quais métodos fazer com que um corpo que não é cantante aceite que a voz cantada é uma força de que precisamos para nos expressar.

D.P.: É incrível, e é uma experiência muito afastada da dança ocidental como um todo, por isso que eu acho que existe tanto imaginário pré-concebido sobre canto e dança e canto e movimento. Já que você começou a falar disso, vamos falar um pouco sobre o trabalho que estreia hoje aqui em Brasília após cinco semanas de processo, *Euforia*. Como é que você começou esse trabalho? O que propulsionou esse trabalho que vai ser instaurado hoje? Foi um movimento, um exercício, um jogo, uma provocação?

I.C.: Na verdade, é uma provocação, mas essa estreia começou no ano passado, quando provoquei os participantes da residência passada para cantarem comigo cantos tradicionais

de Moçambique, cantos que têm muito a ver com danças tradicionais e por isso até hoje são criadas. É uma tradição do cotidiano, as danças tradicionais de Moçambique sempre foram uma tradição do cotidiano, da vida cotidiana. Então, se você é um militar, criar um movimento vai ser a partir da sua experiência como militar, se é um agricultor, vai ser a partir da sua experiência como agricultor, se é um caçador, vai ser sempre a partir da experiência na qual a sua aldeia, a sua comunidade está muito focada nesse momento. E o que eu provoquei no ano passado foi a partir de uma experiência de um canto que incita a dança a partir da colheita de mandioca, de tubérculos, na verdade. O canto era puxa *mazambana* e puxa e puxa, então puxa a batata e puxa a mandioca, então o canto era: "agora vamos ver quem puxa *mazambana*, agora vamos ver quem puxa *mazambana*". E nesse canto, nesse "agora vamos ver quem puxa *mazambana*", entra um corpo no meio, e o que é que os outros corpos em volta têm que fazer? Têm que dar suporte à pessoa para puxar, para criar esse imaginário de puxar a batata e que a batata está muito emprenhada na terra, então existe essa permissão de tirar a batata da terra. Não é só puxar, mas, com o seu intelecto, como a sua generosidade o faz entender que o que você está tirando da terra é algo que também vai alimentar você? Então, existe um ciclo energético aí. Essa incitação - "agora vamos ver quem puxa *mazambana*" - tem que aumentar em energia; é energia, é o suporte do grupo que vai criar essa comunicação direta com o corpo que está no meio e essa permissão de tirar a batata, e às vezes a gente precisa de mais força. De quanta força você precisa para fazer isso? Até quando você insiste na permissão de tirar isso? Então, começou assim, excitado pelo movimento, pelo canto. Criaram um movimento do grupo, um movimento de energia coletiva para, de certa forma, não estarmos focalizados muito no movimento, porque é muito fácil. As danças folclóricas no Brasil têm muitos movimentos do cotidiano, sociais e de colheita, de espelhos, isso tem. Nós podíamos fazer muito rapidamente tanto que, mesmo nessa residência, nesse lugar de energia da garrafa de champanhe, tinha muito movimento de umbigar, muito movimento de pélvis, e eu disse: "olha, vamos parar por aqui, vocês têm que saber que é um exercício de incitação energética". Como, a partir da energia, invadindo o espaço como energia, tomamos o espaço? Mais do que o movimento, mais do que partir do movimento para criar energia, é energia que cria o movimento. Então, comecei a dar um movimento de uma dança tradicional de uma etnia que se chama Chopes, que é uma dança que se chama Ngalanga/Makarra, que tem muito movimento de bacia e da coluna, o que era justamente a mesma intenção de "puxa *mazambana*",

e quando você vê de fora, tem a mesma forma, só que ali já é uma forma universal, tipo 1, 2, 3, 4, 1, 2; aquela não, com um canto não, com um canto é mesmo energia - "vamos ver quem é mesmo que puxa *mazambana*" - , e a forma como nós cantamos vai dando nuances ao corpo que está no meio. Se você canta de uma forma mais íntima é uma coisa que faz visitar o corpo em diferentes lugares, então é muito energético e tem muito a ver com o canto, então começa assim. Quando cheguei aqui, muito ligado ao trabalho que estou agora fazendo com os moçambicanos, que é uma peça que se chama *Vagabundus*[8], que traduz muito dessa pesquisa do corpo global que dança e canta. E tem muito canto, e se confunde com uma peça de canto coral ou dança mesmo, mas elas estão juntas. Aqui no Brasil, nesse momento evocativo, como estava muito nesse lugar eufórico, veio uma ideia de trabalhar sobre a questão de euforia, no sentido de descarte de memórias de infância, um momento em que não temos filtros entre o movimento e o que nós cantamos e produzimos como sons. Chegando aqui, a primeira coisa que eu pedi aos bailarinos foi: "pessoal, vamos fazer esse trabalho que vai se chamar *Euforia*, mas a nossa linha de trabalho vai ser a partir de um campo energético ou tipo de energia que nós vamos produzir aqui; é o que deve influenciar, é o que deve gerar a forma como nós vamos lidar um com o outro, é a forma que vai gerar o movimento e esse movimento que vai ser criado, vamos estar atentos para poder ser um movimento especialmente ligado à nossa energia". Mas as nossas experiências como bailarinos, como alunos de dança, todas as exigências que temos como bailarinos profissionais têm que estar concentradas no que é produzido como movimento que vem dessa energia, para que um leitor da dança consiga entender os traços estéticos, mas que a origem tenha sido totalmente diferente, uma origem que cresce de uma energia desse lugar do canto rítmico e que gera esse movimento que hoje já é um movimento que já podemos padronizar, que é padrão, que pode ter um *plié*, pode ter um *arabesque*, uma pirueta, mas a origem é totalmente diferente. Temos que ser totalmente honestos em reconhecer a origem que deu na essência deste movimento, por mais que seja um movimento que é padrão. A *Euforia* que vamos estrear hoje está muito ligada às nossas memórias de infância, a esse lugar onde a apreciação técnica daquilo que é a especialização

[8] *Vagabundus* "é uma obra coreográfica em que 13 artistas dançam e cantam constantemente um repertório musical tradicional e contemporâneo moçambicano, com base em motivos gospel e barrocos. O coreógrafo moçambicano Idio Chichava mostra a migração através do prisma do corpo. [...] durante a performance e em ressonância com o fenômeno da migração, a circulação do público é livre, *Vagabundus* é uma performance aberta na qual não há começo ou fim precisos". Ver: https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/vagabundus. Acesso em 15 dez. 2024.

coreográfica, daquilo que nós compreendemos como a montagem de um espaço cênico para dança é totalmente desconstruída. Como é que se constrói uma coreografia? Tudo isso que nós vamos viver aqui é o que deve construir essa coreografia, é que deve construir essas linhas sem partirmos diretamente daquilo que é já formar a linha. Essas memórias de infância invadem o espaço coreográfico e nós aceitamos que o que foi criado ali foi a partir das nossas relações e isso é que deve estar muito forte, a relação entre um e o outro, a relação com as nossas memórias é que deve estar forte dentro do espaço coreográfico. E quem vai ler o espaço coreográfico, por mais que não esteja ligado ao que é formal, consiga entender isso como uma outra forma de ocupação do espaço coreográfico. Então, ainda é uma linha tênue, porque, de certa forma, é também a minha experiência como um cidadão. Uma potência de Moçambique é que é muito ligado ao caos; vivo perto de um mercado muito barulhento, tem muita gente, muitas solicitações visuais, sonoras, todo o tipo de poluição. Então, uma coisa é ter essa experiência como um corpo que está habituado a viver num determinado ambiente e que não se incomoda em ver muitas solicitações; outra coisa é colocarmos isso hoje em um espaço que é totalmente diferente de Maputo. Para mim é como impor um novo espaço de leitura coreográfica na verdade. Isso também me interessa bastante para além de aliar o canto à voz, que já é um desafio para os próprios corpos aqui, mas o espaço coreográfico será que tem que ser construído sempre da mesma forma? Será que as linhas de leitura dos corpos têm que ser sempre as mesmas? Têm que falar sempre em coro? Esse coro tem que destoar e voltar? Não! Então, para mim é como os corpos vivem a cada momento nessa presença total; há 100% nesse corpo global. E o espaço cênico também, de certa forma, com todas essas solicitações fica um espaço muito rico, que o olhar exterior tem que, de certa forma, se concentrar em alguma coisa ou olhar de forma global. Então é um desafio também ao olhar de fora.

Figura 4 - Processo de criação da obra coreográfica *Euforia*, durante residência artística de Idio Chichava no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

D.P.: Você falou duas coisas, que esse corpo global é 100% e a presença é 100%. E quando você fala 100% você fala no auge da sua potência? Você deseja que esteja sempre no máximo da sua potência em cena?

I.C.: Sim. Em *Euforia*, pedi aos intérpretes que não lessem nada sobre o estado de euforia, que não lessem nada sobre esse resgate de memórias infantis, ou de infância, que é para não levar esse trabalho a um lugar mais investigativo, mais pesquisador no sentido de referências escritas ou audiovisuais que possam, de certa forma, direcionar os bailarinos a um lugar seguro que eles já conhecem. Mas, primeiramente a partir dos próprios desejos como pessoas, e como pessoas dançantes e como pessoas que vão, de certa forma, expor os seus corpos. Para mim era muito importante que eles estivessem como copos totalmente vazios, que começassem no 1.0, e quando eu digo que é 100%, é que para mim, em todos os meus treinamentos, tento chegar num lugar do cansaço e da repetição, que são elementos e ferramentas que se trabalham muito em dança tradicional - repetição, energia, e essa dilatação também do tempo. O que isso provoca emocionalmente e o que isso provoca como estado?

Quando a repetição é física, o que passa desse estado físico? O há por trás dessa superação física? O que o cansaço traz como algo interessante e como experiência para quem o faz? Então, tudo isso é 100%. Se estiver a 100%, é muito fácil transbordar a fronteira, por isso que eu peço sempre a 100%.

D.P.: Você percebe que a experiência com a voz, com barulhos, como você falou, se transformam muito quando passa esse limiar que você está falando?

I.C.: Se transforma muito de certa forma, porque nós estamos sempre no controle, nós somos o que somos porque conseguimos controlar as coisas à nossa volta, e a minha questão é que, quando está fora do controle, não é possível controlar o descontrole. É muito contraditório, é como quando eu fazia o solo *Black Belt*[9] (2017), que apresentei aqui em Brasília. Eu conseguia chegar num estado em que muita gente confundia com todas as minhas performances, muita gente confundia com transe, porque eu já conseguia manipular esse lugar, eu já conhecia mais ou menos onde está o limite do transbordar. Há que transbordar e depois ficar confortável fora da linha de onde nós viemos, e esse lugar de conforto que já não é mais um campo de controle, é de quem o vê mais de quem o faz. E é nesse lugar que eu sempre peço aos alunos e, principalmente, a quem dança minhas propostas, chegar e transbordar nesse lugar que é exaustivo, mas encontrar um conforto nele, de certa forma, manipular o descontrole e controlar o transe. Estar dentro do controle do transe, um campo onde se diga: "Ok, aqui eu já passei daquilo que é o controle de quem não está, só quem não está a fazer é que não vai conseguir entender estar lá nesse lugar". Então a pessoa que me vê precisa da minha ajuda para poder voltar; eu tenho que respirar por ela ou eu tenho que cantar por ela. Tem que fazer as canções de ninar por elas, não é por mim, é por ela, pela pessoa que me vê. Então é muito importante esse lugar da canção e eu vejo a canção também como uma onda que vai sempre trazendo e vai sempre limpando, trazendo novos estados para além de aumentar, de complementar o movimento, mas também tem uma espécie de lavagem, uma espécie de respiração que o próprio corpo precisa, essa complementariedade. Então, se você

[9] Black Belt é uma obra coreográfica francesa e moçambicana dançada por Idio Chichava e estreada em 2018, "que olha para a África em movimento, de acordo com o que está lá e não com uma visão fantasiada", conforme afirma o texto de release do trabalho no website da Companhia Francesa de Dança Kubilai Khan. A obra tem produção da *Kubilai Khan investigations*, coprodução de *Les Rencontres Chrorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis, Théâtre du Colombier-Bagnolet*, prefeitura de *Seine Saint-Denis*, coreografia, concepção e música de Frank Micheletti. A obra teve três apresentações no Brasil em 2018, em Brasília-DF, Salvador-BA e Fortaleza-CE. Ver: https://kubilai-khan-investigations.com/?ID=108&lg=en. Acesso em: 15 dez. 2024.

me perguntasse se esta relação é de 50% - 50%, eu diria que será 40% - 60%, ou seja, 40% de movimento e 60% de canto e voz.

D.P.: Essa experiência, então, a partir do que você falou é que o público pode ler como um transe, mas para quem dança não é um transe?

I.C.: Isso. Não é um transe

D.P.: Muito interessante e desafiador também. Suspeito, pela minha própria experiência com dança, que para esses corpos ocidentais seja bem desafiador chegar nesse estado.

I.C.: Há uma peça que fizemos com essa companhia francesa, que era um trio entre o diretor da companhia, eu de Moçambique e um coreógrafo mexicano, Aladino Rivera Blanca, e a criação estava muito voltada à hiper violência da situação narcotraficante no México, então todas aquelas histórias de sicários e de sacrifícios, de hiper violência mesmo. Quando nós fomos ao México - para além da violência física que eu nunca vivi, mas ouvia muita violência midiática -, quando cheguei lá, pedi dois tijolos vermelhos, e durante a pesquisa tínhamos que passar algumas coisas que nós fomos aprendendo, e eu levei esses dois blocos com muita violência, desfazia esse bloco mesmo na minha mão e era com muita violência e, num determinado momento, o coreógrafo mexicano, que também tinha essa história de violência impressa no corpo, começou a ser violento com o próprio corpo, e a peça, de certa forma, a metade dela, era uma dança violenta. Não é a representação da violência, era uma dança violenta em que, para pegar o corpo do outro, tinha que ter socos, tinha que deixar marcas. Era uma dança violenta, e quem assistia aquilo ficava chocado, principalmente para quem fazia balé; ficava chocado porque a dança, no entender, era glamour, era pluma. E ver aquela violência, né? A questão do controle e da precisão já não era imposta, já não era observada, porque uma das grandes coisas na dança é a precisão, muita proeza técnica, e isso já não era visto, porque tinham muitas coisas no chão. O que ficava presente na memória das pessoas é que só falava de violência, e a questão era: ainda não é dança? Porque tem muito essa expressão de violência, é muito pela violência ou muito pela representação dela? O que nós estamos fazendo, para além de bailarinos, o que nós estamos fazendo como ferramentas de expressão de uma violência? De certa forma, nós somos um canal.

D.P.: Qual é o nome dessa obra?

I.C.: *Mexican Corner*[10] (2013). Até fizemos um filme também com relação a isso, depois tivemos que ajustar durante o tempo para termos, na compreensão ocidental, o que é uma dança. Mas para nós, como corpos fazedores daquilo, já tínhamos transbordado aquele lugar. Era mesmo a tradução daquilo que eu ouvia: "ah, não vá por aí que é perigoso", "Ah, será que foi raptado?" sabe? E há uma tensão, então por que não criar essa tensão? O que é o espaço cênico de certa forma? É um lugar só de representação e não de ser verdadeiro?

D.P.: Uma última pergunta. Como é que de bailarino você se transformou num coreógrafo? Se é que você se denomina assim.

I.C.: Sempre senti necessidade de exposição, de partilhar a minha dança, sempre senti essa necessidade. Mas era só meu corpo que partilhava diferentes sensações no espaço, e até esse lugar eu não me considerava coreógrafo, e tanto que eu preferia ser ainda performer no sentido de que é um campo muito aberto, de geração de ideias, de estados e movimentos. Com outros corpos, eu sempre gostei de experimentar aquilo que não posso ver em mim mesmo. E é a necessidade que eu sempre tenho de ver traduzido em outros corpos o prazer de apreciar aquilo que eu penso que o meu corpo produz em outros corpos. E depois ver como é que os outros corpos podem traduzir ou produzir a forma como eu vejo o movimento e a dança. Tanto que uma das coisas que eu sempre gosto é trabalhar no coletivo, é minha grande obsessão ver como o trabalho do coletivo reforça o trabalho individual e vice-versa. Na dança tradicional, que era um lugar onde nós poderíamos, de certa forma, criar novas sequências, nunca movimentos, nós sempre criávamos novas sequências, aí sim eu tinha necessidade de ser coreógrafo, mas hoje, no tipo de expressão, no tipo de busca que eu tenho é mesmo essa necessidade de ter um olhar de fora sobre as minhas próprias buscas. Não sei se isso é ser coreógrafo ou não, mas é muito ligado a essa necessidade, de ver traduzida em outros corpos muito dessa pesquisa e ver como, em coletivo, nós podemos reforçar a expressão individual. E como o indivíduo também influencia a expressão coletiva. Então isso me faz, também,

[10] Mexican Corner é uma obra coreográfica de Frank Micheletti e Aladino Rivera Blanca, dançada por Idio Chichava, Frank Micheletti e Aladino Rivera Blanca. A obra "cria, de forma transversal (com material sonoro e visual gravado no México), um envolvimento muito direto dos corpos e da presença humana, dos dançarinos, uma realidade solitária que está além da normalidade onde a própria vida está em perigo. Certas vozes se fazem ouvir através do grito, México Desperta!". Ver: https://www.insidethebody.org/mexican-corner. Acesso em: 15 dez. 2024.

trabalhar em grupos grandes, de ver como é que se negociam os espaços entre o indivíduo e o coletivo.

Figura 5 - O coreógrafo Idio Chichava com o grupo de pessoas participantes durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

D.P.: Interessante. Muito obrigado. Você gostaria de falar mais alguma coisa sobre essa obra ou sobre seus desejos futuros ainda nessa pesquisa que você faz como artista?

I.C.: Não, a única coisa que eu acho é que a próxima fase agora é esse campo todo espiritual, que o meu trabalho passa ao lado disso. De certa forma, muita gente vê que está alinhado e muitas vezes, sempre que vou falar sobre o meu trabalho, evito falar sobre espiritualidades e entidades no seu verdadeiro sentido, mas acho que o próximo passo disso é realmente começar a entender a espiritualidade como edificação de um corpo dançante. Como é que essa vocação espiritual influencia um corpo dançante? Acho que é muito por aí, acho que é meu próximo campo de pesquisa, porque existem muitas corporeidades, muitos movimentos. Quando se fala de entidades e espiritualidade, tem muito movimento, tem muito canto, mas não é visto como campo de movimento, é visto como evocação.

Figura 6 - O coreógrafo Idio Chichava e o dançarino e produtor Cris Cantarino durante residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

Referências

SOROMENHO, Sofia. **Dançar as vicissitudes de uma nação**: tradição e contemporaneidade na Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique: transacções criativas e debates identitários em *Gold*, de Rui Lopes Graça. 140p. 2013. Dissertação (Mestrado em Performance Artística) - Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/5975/1/Tese_dan%C3%A7ar_as_vicissitudes_da_na%C3%A7%C3%A3o_sofia_soromenho.pdf . Acesso em: 19 nov. 2024.

Entrevista recebida em 15/11/2024 e aprovada em 17/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56142

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

---

[i] Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*SM e outras aventuras somáticas. diego.pizarro@ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9234283915775043
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8655-0489

[ii] Idio Chichava - Coreógrafo moçambicano de destaque na dança contemporânea africana. Ele combina tradições e ritmos de Moçambique com influências contemporâneas, criando uma linguagem coreográfica única. Sua abordagem colaborativa e enérgica inspira os bailarinos a se entregarem ao processo criativo. Valorizando a improvisação, Idio promove a exploração de movimentos autênticos e narrativas pessoais. Ele cria um ambiente de experimentação e cuidado, unindo diferentes corpos em uma harmonia coesa e mantendo o bem-estar físico e emocional de seus bailarinos. https://www.instagram.com/idiochichava/

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

Corpos Estelares e Falsos Brilhantes

Diego Pizarro [i]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil [ii]

Resumo - Corpos Estelares e Falsos Brilhantes
Programa da obra coreográfica *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes* (2023), inspirada no universo musical da cantora brasileira Elis Regina (1945-1982). A obra foi desenvolvida num processo de composição em dança que envolveu laboratórios de pesquisa corporalizada a partir de procedimentos criativos somático-vocais, advindos especialmente da anatomia corporalizada do sistema somático Body-Mind Centering^{SM}. Este investiga profundamente a possibilidade de tocar, mover, vocalizar e soar a partir de quaisquer partes corporais, desde uma célula até o organismo como um todo. A obra teve sua primeira temporada em agosto de 2023 e segue para uma circulação nacional a partir de junho de 2025.
Palavras-chave: Dança Somática. Voz Somática. Dança Vocal. Elis Regina. Body-Mind Centering^{sm}. Anatomia Corpoética.

Abstract - Stellar Bodies and Fake Brilliants
This is the program of the choreographic piece *Stellar Bodies and Fake Brilliants* (2023), inspired by the musical universe of the Brazilian singer Elis Regina (1945-1982). The piece was developed through a dance composition process that involved embodied research laboratories informed by somatic-vocal creative procedures, especially based in the embodied anatomy of Body-Mind Centering^{SM} (BMC^{SM}) somatic system. BMC^{SM} investigates deeply the possibility of touching, moving, voicing and sounding from any part of the body, from a cell to the organism as a whole. The piece had its premiere and first season in August 2023 and will be released nationally starting in June 2025.
Keywords: Somatic dance. Somatic voice. Vocal dance. Elis Regina. Body-Mind Centering^{SM}. Corpoethics Anatomy.

Resumen - Cuerpos Estelares y Falsos Brillantes
Programa de la obra coreográfica Cuerpos Estelares y Falsos Brillantes (2023), inspirada en el universo musical de la cantante brasileña Elis Regina (1945-1982). La obra fue desarrollada en un proceso de composición en danza que involucró laboratorios de investigación corporalizada a partir de procedimientos creativos somático-vocales, provenientes especialmente de la anatomía corporalizada del sistema somático Body-Mind Centering^{SM}. Este investiga profundamente la posibilidad de tocar, mover, vocalizar y sonar desde cualquier parte del cuerpo, desde una célula hasta el organismo en su conjunto. La obra tuvo su primera temporada en agosto de 2023 y sigue para una circulación nacional a partir de junio de 2025.
Palabras clave: Danza somática. Voz somática. Danza vocal. Elis Regina. Body-Mind Centering^{SM}. Anatomía Corpoética.

P R O G R A M A

AQUÁRIO DE ALMAS SUTIS

corpos estelares e falsos brilhantes

Direção Geral, pesquisa, concepção e coreografia: Diego Pizarro
Assistência de direção e coreografia: Sabrina Cunha
Preparação musical, direção rítmica e ensaiadora: Victória Oliveira
Direção de Arte, Cenografia e figurinos: Roustang Carrilho
Criação musical: João Lucas, incluindo releituras de canções de Paulinho da Viola, Gilberto Gil,Roberto Carlos/Erasmo Carlos, João Bosco/Aldir Blanc, Edu Lobo/Vinicius de Moraes, Milton Nascimento/Ronaldo Bastos, Milton Nascimento/Fernando Brant e Dante Marchetti/Maurice de Féraudy/Armando Louzada
Consultoria em dramaturgismo: Nayara Brito e Tarina Quelho
Fotografia: Tom Lima e Thiago Sabino
Maquiagem: Sandra Kelly
Iluminação: Ana Quintas
Pessoas dançarinas: Camilla Nyarady, Cleani Calazans, Guilherme Victor, Isabel Oliveira, Romulo Santos, Rômullo Viana Costa.
Dançarina estagiária: Rosana de Souza
Produção: LINHA 3 produções culturais
Assessoria de Imprensa: Josuel Junior
Designer gráfico: Ricardo Augusto Mendes dos Santos

Agradecimentos: Sulian Vieira Pacheco, Márcia Lusalva, Anastácio Reis (Charllys Reis), Casa Esquina Criativa, Larissa Lamarck, Tribal Alimentação, Instituto Federal de Brasília, Universidade de Brasília, IFestival Dança.

Aquário de Almas Sutis: corpos estelares e falsos brilhantes é uma ode somático-performativa ao universo musical da cantora Elis Regina, aprofundando-se nas questões que envolvem os temas políticos, sociais e relacionais das músicas que fazem parte do seu repertório, e atravessadas pelas pessoas artistas envolvidas na criação da obra. A dança, as práticas somáticas e a pesquisa vocal são elementos presentes no processo criativo, a fim de experimentar modos integrados de criação em dança.

A obra coreográfica também é um desdobramento do solo ***Élice***, criado e dançado em 2016, por Diego Pizarro, na continuidade de suas pesquisas com este universo musical e biográfico da cantora.

Elis Regina cantou sobre o povo brasileiro. O seu repertório e o arrebatamento de suas interpretações fizeram dela uma cantora popular. Como consequência, exportou música popular brasileira de qualidade para diversos países. Os aspectos sociais e políticos da obra de Elis são evidenciados pelas letras das músicas que escolheu para o repertório de seus discos. Em se tratando de música, ela ainda militou incessantemente por sua classe, lutando a favor dos direitos das pessoas trabalhadoras da música em diversas ocasiões.

Trazer Elis Regina para um palco de Dança é resgatar o poder do apelo social e político de sua arte. Sua música é provocativa, assim como seu desempenho cênico. Resgatar o acervo musical e biográfico da cantora para montar uma obra de dança contemporânea com artistas do Distrito Federal é resgatar o legado da arte brasileira e atualizar em dança um universo menos conhecido das novas gerações.

Diego Pizarro

Esta obra coreográfica, além de ser uma pesquisa artística por natureza, também é um dos resultados de uma pesquisa de pós-doutorado realizada pelo professor Dr. Diego Pizarro, bolsista CAPES/Brasil, de setembro de 2022 a agosto de 2023 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). A pesquisa intitulada como ***Cosmologias somáticas da voz na experiência da Prática Artística como Pesquisa: dançando o universo musical da cantora Elis Regina*** tem supervisão da professora Dra. Sulian Vieira Pacheco.

A pesquisa é movida pela Somática como um modo de estar no mundo, um paradigma alternativo para o desenvolvimento de conhecimento e um tipo de prática cuja sabedoria encontra-se nos tecidos corporais em relação ao ambiente. Aproximando-se de uma noção ampliada da Somática, é possível afirmar que se trata de um campo epistemológico contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinares, como defende Pizarro em sua tese de doutorado escrita em 2020.

A práxis somática como conhecimento amplia as noções críticas sobre este campo, considerando a diversidade de seu terreno de ação, de suas metodologias, seu alcance e seus desdobramentos contemporâneos. Estes são apontados como um desenrolar significativo de aspectos latentes já presentes na própria definição original de Somática dos anos 1970, para nomear um possível novo campo de conhecimento agrupando diferentes sistemas, métodos e técnicas preocupados com a saúde e a expressão, moduladas pela mudança de hábitos nocivos, repadronização e reconfiguração postural e expressiva, além da noção holística vivencial de corpo como totalidade. A noção grega de soma como corpo vivo, balizada pela multiplicidade de acepções do termo na própria cultura grega secular e nas reverberações advindas da cultura védica antiga e do uso bíblico, evidencia cada vez mais que Somática é um campo da diversidade, do conhecimento como experiência e da pesquisa como realidade corporalizada.

Nesta pesquisa, a Arte é o terreno da prática e a Somática é a condutora do processo, no intuito de corporalizar os princípios vocais presentes em diferentes práxis somáticas e realizar experimentos artísticos em laboratórios de Prática Artística como Pesquisa para compor obra coreográfica atravessada pela experiência da Somática da Voz e suas cosmologias.

SALUDAÑE DO BRASIL

Gosto de lembrar que o processo de criação artística de uma obra coreográfica é feita de vida se encontrando e movendo fluidos, alterando espaços e configurações de micro mundos na relação entre dança e composição tecidos no dia a dia dos ensaios. Nesse aquário, em que o elemento de referência para a pesquisa com dança foi a obra da cantora Elis Regina, da escuta e mergulho em sua voz, emergiram danças e músicas, como se fosse num tempo outro; atualizado? Ou ainda, talvez, de longe, como quem entende o silêncio da profundeza de grandes peixes; pelas letras das canções cantadas por ela, Elis é refletida nas experiências corporalizadas e de vocalização, pelos olhares flutuantes no espaço reverenciado pelo reconhecimento das células e que resultaram na transparência das danças que compõem esses corpos estelares e falsos brilhantes.

Sabrina Cunha

Gratidão à data de 17 de março de 1945, o dia em que nasceu um ícone musical, Elis Regina Carvalho Costa. Ela nos presenteou com composições e parcerias que exploraram universos e impulsionaram novos significados na arte. Embora lamentemos a tragédia de sua morte em 19 de janeiro de 1982, encontramos consolo na forma de celebração de dançar ao som de sua voz e novas composições em música.

A morte pode ter o significado de um novo começo, uma renovação para os que permanecem em vida. O legado deixado por Elis Regina continua vivo em sua obra, inspirando gerações futuras a enxergar a música e a arte com olhos renovados.

Seu talento transcende gêneros, gerações e fronteiras, tocando corações e estimulando mentes como as nossas. Elis Regina: uma luz brilhante no universo da música, guiando-nos por novos caminhos e ampliando nossas percepções artísticas.

Victória Oliveira

Essa música que se refere à mudança das estações... mas que soa muito mais profunda ao retratar o grande volume de água que cai com as chuvas neste mês... levando tudo com o vento, também leva as tristezas, como em um processo de limpeza pós carnaval, trazendo a sensação de recomeço ou desesperança. E isso na interpretação de Elis fazia muito sentido no auge dos meus quase 17 anos. Era tempo de escolhas, de momentos futuros, de planos e de tomada de decisões quanto a seguir a carreira que já havia começado anos antes, na infância, e que já tomara como certa para a vida. A arte que sempre me tocou o coração, a dança, esta linguagem do sensível, do sensorial e do imaginário...

Coisa que Elis sabia fazer bem: traduzir o sentido das músicas que cantava para a vida.

Na minha infância, escutava muitos boleros que meu pai amava, e também os LPs da minha mãe, de onde a voz de Elis Regina soava e nos tocava, enchendo a casa com suas melodias e letras marcantes. Era como se ela dançasse com a voz. Anos mais tarde, de uma janela vizinha ecoava uma voz masculina que cantava junto com o toca-discos com tanta força e emoção, que aquilo chamou minha atenção. A voz do vizinho se misturava à voz da Elis e ressoava verdadeiramente em seu peito, trazendo lágrimas, suor e força. Era como se o cantor de porta tivesse vivido nos tempos da ditadura, época em que a canção "Como Nossos Pais" foi lançada. E na voz lendária de Elis ecoava ainda mais como um mantra ácido que traz a frustação da juventude da época em viver as mesmas lutas das gerações anteriores, sem sentir ou enxergar as mudanças, seja pela repressão ou pela própria inércia. Todas as vezes que ouço essa música na interpretação de Elis Regina, as lágrimas escorrem pelo rosto. Não vivi na época de plena ditadura, mas nasci em meio a ela nos anos 78, ainda sob sua influência. Talvez tenha sido isso que me fez perceber desde muito cedo as injustiças e discriminações que observava ainda criança, principalmente em relação às mulheres. Isso formou minha personalidade e modos de atuação no mundo. Antes a canção me levava a um estado de reflexão sobre como ainda em pleno século XX não conseguimos mudar coisas básicas de justiça social. Hoje, no século XXI, me remete à maternidade e ao conceito de ser mulher, nessa dicotomia que permeia minha própria vida, carreira e o conflito geracional com a filha. Faz-me lembrar e sentir no corpo essa velha cobrança às mulheres... de serem excepcionais em todos os campos da vida, de receberem críticas de todos os lados, inclusive e sempre dos próprios filhos, que mesmo ainda em novas gerações se acomodaram. Não tem como não se emocionar ao ouvir essa canção e não sentir essa "ferida viva do meu coração". A voz de Elis é um reflexo profundo das histórias contadas e cantadas por ela, com o poder de penetrar em nossas vidas.

BIOGRAFIAS COM ELIS

processo de criação de narrativas ficcionais em imersão com vida e obra de Elis Regina

Maria aos 16 anos paria o primeiro filho às 10:30 da manhã, em setembro de 1994, no hospital público de Taguatinga Norte, Brasília-DF. Essa garota adolescente se via perdida, abandonada pelo homem que não queria assumir sua paternidade. Foi um caso como tantos outros, homens abandonando famílias para viver suas falsas liberdades e Marias aprisionadas ao destino de serem pai e mãe ao mesmo tempo. "Maria é um dom, uma certa magia, uma força que nos alerta..." Minha vida com Elis Regina começa aqui, com as Marias que compõem meu ser, com as Marias que me deram amor e me mostraram a liberdade, Marias que me encorajaram a ser eu mesmo sem repressões. Marias empoderadas e sensíveis, extremamente sensíveis. Marias que curam meus medos e anseios. Marias que me ensinam a ter fé e a manusear ervas... mãe, avó, bisavó. Quanto aos meus relacionamentos amorosos com outros homens, algumas escolhas foram difíceis de me perdoar, e a voz de Elis ecoava em diversos momentos dessas trajetórias. Elis Regina, hoje, é um presente para meu amor.

BIOGRAFIAS COM ELIS

processo de criação de narrativas ficcionais em imersão com vida e obra de Elis Regina

Ainda criança, tenho na memória meu pai sendo carregado às pressas numa noite para o hospital por minha mãe e meus tios. Distraída, vi pequenas luzes coloridas dentro do carro, era um rádio, e baixinho tocava uma música… "Os sonhos mais lindos sonhei"… por um momento, esta frase e aquela voz ficaram na minha cabeça. Anos mais tarde reencontrei a música num CD que minha mãe resolveu escutar. Lembrei-me imediatamente daquele susto e da voz suave que ouvi no rádio do carro. Corri para a sala e vi o nome da música: "Fascinação". Minha mãe me disse que a primeira vez em que conheceu Elis foi nos anos 90, numa entrevista com Gilberto Gil e Jair Rodrigues, quando falaram da parceria e do talento da cantora. Nessa época, ela lembrou quando foi à passeata pelo impeachment da presidência da república em 1992 e que músicas da Elis eram bastante presentes na cantoria desses jovens.

Sempre que tocava "Como Nossos Pais" em casa, percebia meus pais viajando sem sair do lugar... A trajetória da Elis e o meu reencontro com sua voz neste momento tem me causado maiores impressões da sua forma de ser baixinha, marrenta, valente, talentosa e uma mulher à frente do seu tempo.

BIOGRAFIAS COM ELIS

processo de criação de narrativas ficcionais em imersão com vida e obra de Elis Regina

Era uma noite de terça-feira do ano de 1994, a lua estava nova em um céu escuro com poucas estrelas visíveis que eram ofuscadas pelas luzes da cidade de Brasília. Ela, como de costume, tomava sua taça de vinho tinto e colocava as pernas cansadas para cima depois de um longo dia de trabalho e respirava a sua solitude em seu apartamento na Asa Norte. O aparelho de som, quase sempre ligado e no volume máximo, era sua principal companhia nesses momentos que mergulhava em sua própria presença enquanto seu companheiro estava a tocar e a farrear nos shows e na noite da capital brasileira.

O disco que tocava era Elis por Ela, lançado no ano de 1980, um dos álbuns mais apreciados por ela da cantora Elis Regina. Como de hábito, foi ao banheiro antes de ir pra cama. Num rompante, deu se conta de que sua bolsa havia estourado. Cheguei ao mundo numa quarta-feira de lua nova, na cidade de Brasília. Minha mãe me conta que a trilha sonora que a acompanhava nesse período até meus poucos anos de idade era composta principalmente por músicas interpretadas por Elis.

Quando eu era criança, queria ser cantora. Ganhei até um microfone da minha madrinha. E tinha uma música em especial que sempre me deixava envolvida, era "Trem Azul", interpretada por Elis. "O sol na cabeça..." E aquilo me levava a ser mais sol em tardes de uma criança só. Lembro-me que a primeira vez em que dancei na escola foi ao som de "O Bêbado e o Equilibrista". Música que impulsiona o corpo a se mover pelas extremidades que pulsam e ressoam até o centro. Corpo suspenso, suspirando em profundidade. : "Só Tinha de Ser com Você", escrita por ele inteira numa capa de travesseiro me faz rememorar essa paixão de uma vida inteira.

"Ontem de manhã, quando acordei, olhei a vida e me espantei. Eu tenho mais de 20 anos. Eu tenho mais de mil perguntas sem respostas..." E assim sigo, me movendo e me perguntando sobre como e por que me mover. Continuo me (re)descobrindo em camadas desse corpo que vibra inteiro ao ser penetrado pelo timbre inigualável de Elis. Ela vive em cada uma de nós. Elis atravessa como uma flecha alcançando a profundidade das vísceras. Elis pulsa o sangue por entre as veias com intensidade única. E faz mover o esqueleto axial em fluxo. E deixa tudo mais vivo, mais quente, mais potente, como ela é.

BIOGRAFIAS COM ELIS

processo de criação de narrativas ficcionais em imersão com vida e obra de Elis Regina

Grande surpresa para os goianos: Elis Regina faz show no Estádio Serra Dourada, promovido pelo Festival do Colégio Objetivo, no fim de 1970. Enquanto isso, eu nascia em Sobradinho-DF, em um hospital universitário que logo foi desativado.

O Brasil enfrentava num momento político turbulento marcado por repressões, censuras, escutas, perseguição aos oponentes do governo militar, desaparecimentos e exílios políticos. Se não eram a favor do governo, eram contra, desde março de 1964 quando se instalou o golpe militar. Os jovens lutavam por direitos voltados à liberdade de expressão e eu lutava por leite materno, por alimento que preenchesse o vazio da barriga. O som que escutavam com frequência era o de uma criança chorando e o de uma mãe inexperiente no trato maternal. Elis ressoava pela casa com estrofes desconcertantes em tempos de represálias: "o Brasil é governado por gorilas."

Quando minha mãe cantava as músicas de Elis Regina na beira do tanque, com muita água, o espaço aéreo se preenchia com uma voz melodiosa de timbre brilhante. A situação difícil em casa era amenizada por essa infância cantada com exalações musicais ora doces, ora tristonhas. A voz da alma estava lá, mas não poderia falar o que realmente se passava no coração. O ideal para o momento era o travesseiro; o silêncio; o choro silencioso. As "Águas de Março" fecham o verão, porém, abrem o outono de vidas secas. Alçam a voz para encontrar apoio em um universo de sonhos camuflados pelos dissabores.

BIOGRAFIAS COM ELIS

processo de criação de narrativas ficcionais em imersão com vida e obra de Elis Regina

Por quanto tempo ainda vai ecoar e viver o nome Elis Regina na cultura brasileira? Eu já conhecia Elis, sem ao menos conhecê-la de verdade. Isso começou por causa do encontro com a música "Como nossos pais", que está gravada em minhas sensações e lembranças desde a infância. Tentar cantá-la junto de Elis traz a mim a sensação de que talvez haja uma voz parecida em mim, porque faz ressoar uma energia muito forte. Segundo o filho mais velho da Elis, João Marcelo, esta é a música mais tocada da mãe. Uma música mais atual que nunca... que conheci nos anos 2000, num período musical em que a cultura periférica era alimentada por estilos musicais da moda, como o início do sertanejo universitário, o funk carioca, o axé Bahia, o forró eletrônico, além do jovem estilo musical RAP Nacional.

Ouvir e entender que estava ouvindo uma música considerada um clássico pelas poucas pessoas à minha volta que a conheciam, e também a cantora Elis Regina, foi bastante importante no meu desenvolvimento musical, poético e afetivo.

Outra música que me afeta é "Romaria". Tenho origem nordestina, católica e sertaneja, e por algum motivo essa música me remete à trajetória da minha família. Sinto que grande parte da música brasileira ouvida até hoje passou por esse canal catalizador vocal chamado Elis Regina. E foi um choque para mim ainda criança descobrir que eu estava ouvindo música de alguém que nem estava mais viva.

BIOGRAFIAS COM ELIS

processo de criação de narrativas ficcionais em imersão com vida e obra de Elis Regina

Nasci no carnaval de 1989, ano em que a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, do Rio de Janeiro, realizou o seu desfile em homenagem à cantora Elis Regina. Alguns críticos dizem que o desfile foi um desastre devido à escola não ter conseguido retratar o poder representado pela homenageada. Nesse mesmo ano, foram realizadas as primeiras eleições diretas desde 1960. Visivelmente não era um ano de festa, mas sim de revolução, eu até gosto das festas, mas particularmente prefiro as revoluções.

Conheci a música de Elis por meio de um tio que era policial militar. Um dia, em sua casa, em que ele escutava sambas-enredo, sua paixão colecionável, no volume máximo, entregou-me uma baqueta e tocou a música "O Bêbado e o Equilibrista" para tocar bem alto. Perguntei o que significava a música. Ele deixou de cantarolar a letra, acalmou a voz e disse: "É uma conversa de bar. São dois amigos que se encontram e conversam sobre a vida". E continuamos ouvindo aquela música e tocando o tamborim, admirando a musicalidade de Elis e a genialidade de João Bosco, que buscava fazer uma revolução via ondas sonoras com aquela música apelidada como o Hino da Anistia. O recado chegou, mas infelizmente até hoje nem todos entenderam o sentido dessa canção.

As lembranças das vezes em que Elis cruzou o meu caminho vêm da minha família. Tento puxar na memória e consigo visualizar o sorriso da minha mãe cantando algumas músicas, lembro de uma capa velha de um disco da Elis no meio dos discos do meu pai e tenho em minha memória algumas músicas que devo ter aprendido a cantar quando criança.

A arte dela me move, me inspira e me faz acreditar que podemos ser atemporais como Elis Regina.

ACESSE AQUI O CLIPPING

ACESSE AQUI UM DOS VÍDEOS DE REGISTRO DA OBRA COREOGRÁFICA

AQUÁRIO DE ALMAS SUTIS

corpos estelares e falsos brilhantes

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC/DF)

Realização

Produção

Apoio

Apoio

Registro Audiovisual recebido em 15/11/2024 e aprovado em 18/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56140

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

[i] Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*SM e outras aventuras somáticas. diego.pizarro@ifb.edu.br .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9234283915775043
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8655-0489

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

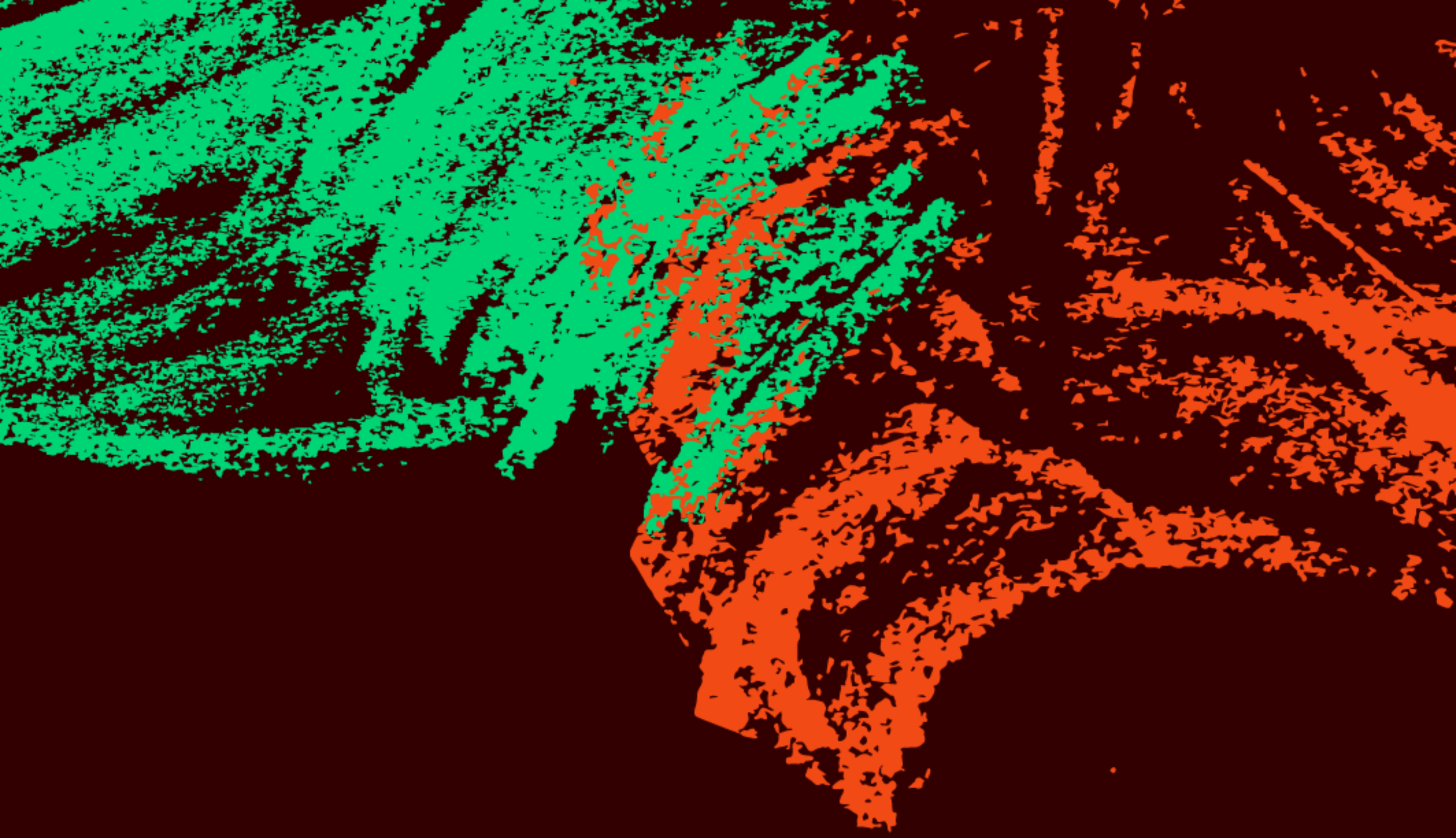
Euforia

Cristhian Cantarino [i]
Clara Molina [ii]
Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil [iii]

Resumo - Euforia
Compilação de vídeos, fotografias, textos e links do espetáculo *Euforia*, que fez parte do projeto Ritmo e Regeneração, idealizado por Cris Cantarino em parceria com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava. *Euforia* destaca a força do coletivo e o resgate de brincadeiras infantis, oferecendo uma jornada pela infância moçambicana e brasileira. Por meio da dança contemporânea africana, explora a vitalidade e a diversidade cultural, celebrando o valor das tradições lúdicas e coletivas. O projeto foi financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal - FAC/DF.
Palavras-chave: Dança Contemporânea Africana. Tradicionalidade Lúdica. Brincadeiras Tradicionais. Intercâmbio Cultural.

Abstract - Euphoria
This is a compilation of videos, photographs, texts and links regarding the dance piece *Euphoria*, which was part of the Rhythm and Regenaration project, conceived by Cris Cantarino in partnership with Mozambican choreographer Idio Chichava. *Euphoria* highlights the strength of the collective and the rescue of children's games, offering a journey through Mozambican and Brazilian childhood. Through contemporary African dance, it explores cultural vitality and diversity, celebrating the value of playful and collective traditions. The project was funded by the Federal District Culture Support Fund, in Brazil.
Keywords: African Contemporary Dance. Playful Traditionality. Traditional Games. Cultural Exchange.

Resumen - Euforia
Recopilación de vídeos, fotografías, textos y enlaces del espectáculo *Euforia*, que formó parte del proyecto Ritmo y Regeneración, ideado por Cris Cantarino en colaboración con el coreógrafo mozambiqueño Idio Chichava. *Euforia* destaca la fuerza del colectivo y el rescate de los juegos infantiles, ofreciendo un viaje por la infancia mozambiqueña y brasileña. Por medio de la danza contemporánea africana, explora la vitalidad y la diversidad cultural, celebrando el valor de las tradiciones lúdicas y colectivas. El proyecto fue financiado por el Fondo de Apoyo a la Cultura del Distrito Federal - FAC/DF, en Brasil.
Palabras clave: Danza Contemporánea Africana. Tradicionalidad Lúdica. Juegos Tradicionales. Intercambio Cultural.



EUFORIA

RESUMO - Espetáculo EUFORIA

Este material consiste em uma compilação de vídeos, fotografias, textos e links do espetáculo EUFORIA, que fez parte do projeto Ritmo e Regeneração, idealizado por Cris Cantarino em parceria com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava.

EUFORIA destaca a força do coletivo e o resgate de brincadeiras infantis, oferecendo uma jornada pela infância moçambicana e brasileira. Por meio da dança contemporânea africana, explora a vitalidade e a diversidade cultural, celebrando o valor das tradições lúdicas e coletivas.

O projeto foi financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

Palavras-chave: Intercâmbio Cultural. Brincadeiras Tradicionais. Dança Contemporânea Africana. Tradicionalidade Lúdica.

ABSTRACT - Espetáculo EUFORIA

This material consists of a compilation of videos, photographs, texts and links from the show EUFORIA, which was part of the Ritmo e Regeneração project, created by Cris Cantarino in partnership with Mozambican choreographer Idio Chichava.

EUFORIA highlights the strength of the collective and the rescue of children's games, offering a journey through Mozambican and Brazilian childhood. Through contemporary African dance, it explores cultural vitality and diversity, celebrating the value of playful and collective traditions.

The project was financed by the Federal District Culture Support Fund.

Keywords: Cultural Exchange. Traditional Games. African Contemporary Dance. Playful Traditionality.

sinopse

O projeto *Ritmo e Regeneração* foi concebido a partir da experiência com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava, que esteve no Distrito Federal em 2023. Durante sua passagem, Idio desenvolveu duas montagens artísticas: uma com bailarinos profissionais e outra com jovens das comunidades de Varjão, Paranoá e São Sebastião.

O impacto significativo dessas ações nas vidas locais gerou o desejo de prolongar uma parceria criativa entre Brasil e Moçambique, resultando na concepção de uma obra inédita, que reflete as subjetividades individuais dos bailarinos em cena. Idio Chichava, como diretor e coreógrafo, trouxe em EUFORIA sua expertise em dança contemporânea africana, uma forma de expressão dinâmica que celebra a riqueza cultural do continente africano.

Combinando elementos tradicionais em sua linguagem coreográfica, Idio adapta esses elementos aos contextos urbanos e globais contemporâneos, permitindo aos bailarinos a liberdade de expressão para dar vida ao espetáculo, cada um trazendo suas próprias perspectivas e bagagens.

Euforia conduz o público por uma jornada à infância, resgatando brincadeiras tradicionais moçambicanas e brasileiras. A obra celebra a vitalidade e diversidade cultural, destacando a riqueza das tradições lúdicas e a força do coletivo.

idealizador e coordenador geral

Cristhian Cantarino

Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB (2015) e pós-graduando em Práticas Somáticas e Dança (IFB). Atua como Artista da Cena, Produtor Cultural e Facilitador de Práticas Artístico-terapêuticas. Ao longo de sua carreira, integrou importantes companhias como o Anti Status Quo, sob direção de Luciana Lara, e a Foco Cia de Dança, dirigida por Renato Fernandes. Desde 2020, é Assistente de Coordenação do Movimento Internacional de Dança (MID), assumindo a gestão de suas principais ações.

Em 2023, coordenou a produção e foi assistente de coreografia no espetáculo "Baza!", dirigido por Idio Chichava (Moçambique). Além disso, desde 2017, desempenha essas funções no espetáculo "Boca Seca”, que participou de festivais e circulou pelo Distrito Federal. Outras produções notáveis incluem sua atuação no espetáculo e exposição "Coisazul em Invenções de Mundos" (2019) e o projeto de residência artística "Pequeños Actos", com artistas da Argentina e Paraguai.

diretor e coreógrafo

clique aqui

Idio Chichava

Coreógrafo moçambicano de destaque na dança contemporânea africana. Ele combina tradições e ritmos de Moçambique com influências contemporâneas, criando uma linguagem coreográfica única. Sua abordagem colaborativa e enérgica inspira os bailarinos a se entregarem ao processo criativo. Valorizando a improvisação, Idio promove a exploração de movimentos autênticos e narrativas pessoais. Ele cria um ambiente de experimentação e cuidado, unindo diferentes corpos em uma harmonia coesa e mantendo o bem-estar físico e emocional de seus bailarinos. O resultado é um trabalho significativo e autêntico.

Fotografia: Clara Molina

bailarina
intérprete - criadora

clique aqui

Lenna Siqueira

Profissional de dança com uma ampla formação e experiência. É formada em Licenciatura em Dança pela Faculdade Angel Vianna e pós-graduações em Metodologia da Dança Clássica, Metodologia de Ensino em Artes e Produção Cultural e Entretenimento.

Sua trajetória também inclui formação na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa e no Conservatório Brasileiro de Dança, bem como participação em diversas produções artísticas ao longo dos anos, evidenciando sua dedicação e talento na área da dança.

Atualmente, trabalha como bailarina e diretora de movimento e coreografia na Cia de Dança Afrocontemporânea Corpus Entre Mundos, além de ser a criadora da plataforma de Artes Ngangudance.

Fotografia: Clara Molina

bailarino
intérprete - criador

clique aqui

Iago Gabriel

Brasiliense, iniciou seus estudos em dança em 2009 com aulas de dança contemporânea e clássica. Ingressou no curso de Licenciatura em Dança (IFB), onde participou de intercâmbios com coreógrafos e performers, enriquecendo suas perspectivas de criação e composição.

Em 2015, começou a ministrar aulas de dança contemporânea e a desenvolver processos coreográficos. Integrou a Pioneer House of Hands Up, um coletivo da cultura e cena ballroom de preservação e disseminação da cultura preta, latina, periférica e LGBTQIAP+, onde atua como imperador da house que é reconhecida por suas ações formativas desde 2012.

Possui o título de Statement da cena DF. Hoje integra o elenco da Cia. MUTUM, um coletivo de performance em dança com foco na visibilidade de corpos dissidentes e LGBTQIAP+.

Fotografia: Clara Molina

bailarina
intérprete - criadora

clique aqui

Marina Bona

Nascida e criada em Brasília e agora vivendo no Rio de Janeiro, Marina é uma artista focada principalmente em dança. Seu principal projeto atualmente é a intervenção estético-política “Não põe a criança no balé”.

Com foco no improviso, Marina também é educadora e mantém o projeto “Dança-revolta: encontros de investigação e liberdade”. Artista subversiva e curiosa, procura em todo seu processo artístico entender como reinventar a dança nas fissuras de um sistema eurocêntrico.

Formada em Pedagogia pela UnB, faz agora mestrado em Dança pela UFRJ enquanto investiga movimento em outros espaços, seja nas ruas, no forró ou no samba, seja nos estúdios de danças urbanas ou dança contemporânea, seja nos terreiros de dança popular.

Fotografia: Clara Molina

bailarino
intérprete - criador

clique aqui

João Oliveira

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, com formação inicial em dança no centro de dança do DF. Ele começou sua carreira profissional na dança com a Basirah Cia de dança em “Danaídes” (2010) e posteriormente integrou a Anti Status Quo cia de dança.

Participou da criação da obra “De carne e concreto” em 2014, com coreografia do Piauiense Marcelo Evelin, que atravessou João de forma positiva em suas percepções sobre criação artística. Sua experiência na Cia Asq, ao longo de 9 anos, incluiu a criação da obra “Microutopias aglutinantes do lugar” e colaborações com Gustavo Ciriaco em projetos que exploravam a relação entre espaço e percepção.

Em 2019, participou da recriação da obra “Cercado por todos os lados, aberto por todos os cantos” em Serralves, Porto, e de uma residência criativa com Marcelo Evelin. Fundou a “Plataforma Espaço Entre” e estreou como diretor coreográfico com “Espaço Entre”, explorando estudos de improvisação e composição em tempo real.

Fotografia: Clara Molina

bailarina
intérprete - criadora

clique aqui

Luiza Gusmão

Luiza Gusmão é artista da cena da dança em Brasília. Atua como bailarina na Companhia de Dança Afro-Contemporânea Corpus Entre Mundos e como diretora artística no Instituto Garatuja. Em 2019 ingressou no curso de Licenciatura em Dança (IFB) e concluiu em 2021 o curso de capacitação profissional em dança, como trainee da Backstage Dance Center.

Ao longo de sua trajetória participou de diversos Workshops de diferentes estilos de dança, e também do Seminário Internacional de Dança de Brasília. Fez parte das residências artísticas “Rastros do ENDANÇA” ministrada por Giselle Rodrigues e Marcia Duarte, “Dança contemporânea Africana com Idio Chichava” e “Conexão África”, ambas produzidas pelo MID.

Fotografia: Clara Molina

bailarino
intérprete - criador

clique aqui

Bruno Ricardo

artista provocador, pesquisador e fomentador em dança em processos coreográficos, improvisação e atuação cênica em dança desde 2007 em Brasília. Possui formação em Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília (IFB). Participante e competidor de festivais renomados locais e nacionais a partir de companhias de dança e também individualmente. Estudante em festivais, Workshops e cursos no Distrito Federal, no Brasil e no exterior. Bailarino da Companhia de Dança Cia Unity (2023) e Foco Cia de Dança (2024).

Fotografia: Clara Molina

bailarina
intérprete - criadora

clique aqui

Aimê Rivero

Brasiliense, bailarina, professora e multiartista. Desde que começou a dançar experimentou muitos estilos que variam do Flamenco ao Dancehall.

O Dancehall a encantou desde 2012 o que a fez estudar com grandes referências nacionais como Karla Mendes e Hudson Olivier. Como professora ministrou aulas em eventos como 1° Festival Ragga Brasil, Movimento Internacional de Dança (MID) e IDAEB - Intercâmbio de Dança Angola e Brasil - em Angola.

Atualmente além de ministrar aulas regulares em academias e aulas particulares também é diretora, coreógrafa e bailarina do corpo de baile da Macetada Pagodão onde mistura o Dancehall com o Carnaval (CarnaHall).

Fotografia: Clara Molina

bailarino
intérprete - criador

clique aqui

Charles Costa

Bailarino, coreógrafo e professor que iniciou sua carreira em 2011 com o grupo Toxic, especializado em Street Jazz e Stiletto. Desde 2015, integra a Cia De Dança e Artes Transições, focando em dança contemporânea e danças populares brasileiras. Participou de eventos importantes, como o show da Ludmila no "Chá Da Alice", o MID (Movimento Internacional de Dança) de 2018 a 2023, "O Maior São João Do Cerrado" e as encenações do Grupo Via Sacra de Planaltina DF. Também fez parte da quadrilha Se Bobear a Gente Pimba e do bloco Galinhos de Brasília como passista de frevo.

Em 2021, atuou como ensaiador e assistente de produção no projeto "Atos Contemporâneos" em Boa Vista-RR e participou do espetáculo "Na Pegada Popular No Coração Do Brasil" pelo MID. De 2022 a 2023, foi bolsista na Academia Lúcia Toller, estudando Ballet e Jazz e atuando no espetáculo "Dom Quixote", além de participar de aulas com professores renomados. Em 2023, participou do curso de Trainees da Backstage. Atualmente, é professor de Stiletto/Heels, aprimorando continuamente suas técnicas.

Fotografia: Clara Molina

F I C H A T É C N I C A

Realização Movimento Internacional de Dança **Coordenação Geral** Cristhian Cantarino **Direção de Cena e Coreografia** Idio Chichava **Assistência de Direção** Cristhian Cantarino **Elenco** Aimê Rivero, Bruno Ricardo, Charles Costa, Iago Gabriel Melo, João Gabriel Lima, Lenna Siqueira, Luiza Gusmão e Marina Bona **Estágio** Gabriel da Paz e Priscila Carneiro **Produção Executiva** Raquel Fernandes **Produção de Logística** Marina Moraes **Assistência de Produção** Aline Sugai, Flávia Dambrós e Isabella Baroz **Iluminação** Rodrigo Lélis **Operação de Luz** Lemar Rezende **Montagem** Jefferson Landin, Lemar Rezende e Lidianne Carvalho **Sonoplastia** DJ Afrika **Figurinos** Tiago Lucas | Cabaré Místico & Cia do Lacre **Coordenação de Comunicação** Clara Molina **Design Gráfico** Lais Pedrita **Assessoria de Imprensa** Clara Camarano **Fotografia e Redes Sociais** Clara Molina **Direção de Arte e Fotografia** Clara Molina **Produção Audiovisual** Thamires Barreto **Registro Audiovisual** Unica Produções Audiovisuais **Mobilização de Público Escolar** Mediato Conecta **Mediação** Todo Público **Mediadoras** Luênia Guedes e Maysa Carvalho **Intérprete de LIBRAS** Tatiana Elizabeth **Mobilização de Público Surdo** Luérgio de Sousa **Audiodescrição e Mobilização de Público Cego** Clarissa Barros | Projeto De Olho no Lance

vídeos promocionais

ensaio aberto

Ensaio aberto realizado no Centro de Dança do Distrito Federal, para profissionais, parceiros, pesquisadores e artistas da cidade.

Com o objetivo de proporcionar uma experiência mais intimista e próxima do processo criativo, os 30 convidados deram feedbacks construtivos e questionadores, promovendo uma maior interação entre artistas e espectadores antes da apresentação oficial.

clique aqui

clique aqui

CCBB

O Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília recebeu o espetáculo EUFORIA com 4 sessões lotadas, em agosto de 2024.

O espetáculo contou com sessões acessíveis com tradução em Libras.

mais registros aqui

Fotografia: Clara Molina

SESC Ceilândia

O SESC Ceilândia Newton Rossi recebeu o espetáculo EUFORIA com 2 sessões:
A primeira fechada para público surdo e estudantes de escolas públicas do DF. A segunda sessão aberta ao público.

Esta etapa do projeto contou com ações de acessibilidade com áudio descrição e mediação pré-espetáculo com aproximação do público do Centro de Ensino Especial 02 de Ceilândia da obra.

Fotografia: Clara Molina

ENTRADA GRATUITA

AL

TEATRO
SESC
NEWTON
ROSSI
CEILÂNDIA
NORTE

22 agosto

QUINTA às 20H

EUFORIA

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do DF:

FAC FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL · MID movimento internacional de dança · Sesc Fecomércio Senac · Centro de Dança DF · garatuja · IBC instituto bem cultural · Secretaria de Cultura e Economia Criativa · GDF É tempo de ação. · Centro Cultural · GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

clipping

contato

Cristhian Cantarino

oicantarino@gmail.com

+5561 9 96053569

EUFORIA

Registro Audiovisual recebido em 15/11/2024 e aprovado em 16/12/2024.

DOI: https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56139

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

---

[i] Cristhian Cantarino - Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília – UnB (2015) e pós-graduando em Práticas Somáticas e Dança pelo Instituto Federal de Brasília (2023-2025). Atua como Artista da Cena, Produtor Cultural e Facilitador de Práticas Artístico-terapêuticas, integrando múltiplas linguagens em sua trajetória criativa. Desde 2020, é Assistente de Coordenação do Movimento Internacional de Dança (MID), onde coordena e acompanha a realização de suas principais ações. Desde 2017, atua na coordenação de produção da Cia Vìçeras (DF), cujos espetáculos de repertório têm circulado por festivais de diferentes regiões do Brasil. Entre seus projetos de destaque está a concepção do *Ritmo e Regeneração*, que resultou no espetáculo *Euforia*, dirigido pelo coreógrafo moçambicano Idio Chichava. Também se destaca o projeto de residência artística *Pequeños Actos*, uma criação da companhia basca Cielo rasO, realizada em co-produção com artistas da Espanha, Argentina e Paraguai. Esse projeto já teve edições no Brasil, Paraguai e Panamá, fortalecendo diálogos interculturais. Cristhian tem ampliado sua atuação com o *Jornada do Sol Interior*, um projeto que integra estudos esotéricos, práticas somáticas, arte e filosofia, reafirmando sua busca por conexões entre o fazer artístico e processos de transformação pessoal e coletiva. cantarinocristhian@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9798355110142050
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-2557-4104

[ii] Clara Molina - Possui formação básica em piano erudito pela Escola de Música de Brasília, é Licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Brasília (IFB) e tecnóloga em Fotografia pelo IESB. Ao longo de sua trajetória artística, busca integrar as linguagens em que se especializou, promovendo a arte e a cultura de Brasília como educadora, pesquisadora, bailarina contemporânea, artista visual, comunicóloga e produtora cultural. Participou de exposições fotográficas, galerias de arte, mostras, espetáculos e competições de dança. Atua em projetos de comunicação relacionados a mídias e direção de arte. Entre 2017 e 2024, integrou a Foco Cia de Dança como bailarina solista e docente, contribuindo para espetáculos, oficinas e residências artísticas anuais da companhia de dança contemporânea. Ministra aulas regulares de dança, com foco em práticas somáticas, improvisação e criações artísticas. Em 2023, foi proponente e docente da *Residência Artística Corpo em Travessia*, projeto realizado com apoio do FAC. Em 2025, concluirá a Pós-Graduação em Práticas Somáticas e Dança (nível de especialização) no IFB. contato.claramolina@gmail.com .
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1375919983186800
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-3054-9949

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

VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584

Universidades Parceiras:

UnB
UnB PPGCEN
UFGD Universidade Federal da Grande Dourados
NAC núcleo de artes cênicas da UFGD
Ufac
PPGAC Ufac
UFBA
PPGAC
UFPE
CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
UFPB
DAC Departamento Artes Cênicas
UFOP
DEART DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS IFAC - UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
UFMG
PPG Artes Programa de Pós-Graduação em Artes Escola de Belas Artes - UFMG
UFU
PPGAC
UNIRIO
PPGEAC Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas
unesp
instituto de artes
USP
ead eca - usp
UFSC
artes cênicas UFSC
UDESC
ppgt Programa de Pós-graduação em Teatro CEART - UDESC
PPGAC
UFSJ Universidade Federal de São João del-Rei

Indexações e Redes Sociais:

Google scholar
sumários Sumários de Revistas Brasileiras .org
Instagram
CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
ISSN
KC

Apoio Financeiro:

CAPES

A Revista Voz e Cena é um periódico semestral em formato eletrônico sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, instituído em razão dos anseios de pesquisadores e professores de voz dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).