



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ELAINE CARDIM DE LIMA

**A ATRIZ & O DUENDE:
A SINGULARIDADE VOCAL – DA PEDAGOGIA À COMPOSIÇÃO CÊNICA.**

Salvador
2023

ELAINE CARDIM DE LIMA

**A ATRIZ & O DUENDE:
A SINGULARIDADE VOCAL – DA PEDAGOGIA À COMPOSIÇÃO CÊNICA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Lima, Elaine Cardim de.

A atriz & o duende: a singularidade vocal – da pedagogia à composição cênica / Elaine Cardim de Lima. - 2023.

191 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Lucia Rangel.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2023.

1. Artes cênicas. 2. Artes cênicas - Estudo e ensino. 3. Representação teatral. 4. Voz na arte. 5. Linguagem corporal. 6. Expressão. I. Rangel, Sonia Lucia. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028

CDU - 792.028

TERMO DE APROVAÇÃO

Elaine Cardim de Lima

“A ATRIZ & O DUENDE: A SINGULARIDADE VOCAL – DA PEDAGOGIA À
COMPOSIÇÃO CÊNICA”

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:



Prof^ª. Dr^ª. Sonia Lucia Rangel (Orientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Meran Muniz da Costa Vargens (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Wânia Mara Agostini Storolli (UNESP)



Prof^ª. Dr^ª. Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC)

Aprovada em 25 de novembro de 2021.

A todas que gritaram pelo passado, pelo presente e pelo futuro,
diante desses tempos abomináveis.

AGRADECIMENTOS

Através e Com os nomes:

Sônia Rangel, agradeço às professoras da banca avaliadora – fontes de conhecimento e humanidade.

Joice Aglae, agradeço às professoras do PPGAC – UFBA.

Elisa Mendes, agradeço às colegas do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA.

Ana Flávia Hamad e Iami Rebouças, agradeço às companheiras do Grupo de Pesquisa LAVRARE.

Wânia Storolli e Daiane Dordete, agradeço à casa do Seminário a Voz e a Cena.

Márcio Meireles e Chica Carelli, obrigada Universidade Livre do Teatro Vila Velha, em especial Amanda Cervilho, Breno Fernandes, Iracema Villalonga, Lília Campos, Milena Nascimento e Renato Lessa.

Hebe Alves e Meran Vargens, agradeço às minhas mestras.

Valéria Vicente e Lilian Graça, obrigada pelas risadas e aprendizados, minha querida turma do doutorado.

Ícaro Bitencourt, agradeço o ensino proporcionado por todas as estudantes que passaram e ficaram em mim.

Lílith Marques, Fao Miranda, Gustavo Grangeiro e Fernando Antônio, as suas entregas me afetam.

Tacira Coelho, agradeço por todos os suportes amorosos.

Viviane Jacó e Josemira Reis, não conheço palavras que consigam dar conta da presença de todas vocês, minhas amigas.

Amauri Munguba, obrigada aos que me ajudaram a escutar uma mim-mesma.

Mariluci e Moacir, meus pais e minhas mães, agradeço o amor em profundidade, minha família.

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. Sei que é uma mania muito passageira. Mas, de qualquer forma, tentarei o seguinte: uma espécie de silêncio. Mesmo continuando a escrever, usarei o silêncio. E, se houver o que se chama de expressão, que se exale do que sou. Não vai mais ser: “Eu me exprimo, logo sou”. Será: “Eu sou, logo sou”.

Clarice Lispector (1967, p.168)

LIMA, Elaine Cardim de. **A atriz & o duende: a singularidade vocal – da pedagogia à composição cênica**. Orientadora: Sonia Lucia Rangel. 2021. 191f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Trata-se de pesquisa prático-teórica em forma de tese que tem como objeto a composição cênica a partir de um trabalho centrado na(o) intérprete e propõe como eixo principal a investigação sobre a singularidade vocal e a voz integrada aos elementos expressivos da atriz e do ator. A partir da proposição de exercícios traz reflexões crítico-criativas, visando a contribuir com profissionais e amadoras(es) interessadas(os) numa experimentação em práticas que tenham como foco a expressão e a singularidade da voz. A pesquisadora inspira-se metodologicamente na abordagem Artístico-Compreensiva, proposta por Sonia Rangel, e integra em seu diálogo central o pensamento de artistas e teóricos, tais como: Antonin Artaud, Clarice Lispector, Federico Garcia Lorca, Gaston Bachelard, Jerzy Grotowski, entre outros, convocados no e pelo processo; sendo a natureza das etapas refletida em Princípios e Procedimentos configurados, pertencente à especificidade do próprio fazer teatral, portanto do próprio tempo de seu acontecimento. Destacam-se os princípios da Escuta em Profundidade, Presentificação, Estranhamento Vocal e Autonomia da Composição. Como resultado da pesquisa, em resposta à pergunta-passaporte “como a ampliação da consciência da voz integrada aos aspectos corporais-emocionais-imagéticos da(o) intérprete pode colaborar e desembocar (fazer sair pela boca) processos de criação, encenação e dramaturgia cênica?”, a tese aponta caminhos artístico-pedagógicos para a investigação vocal da atriz e do ator.

Palavras-chave: Singularidade vocal. Presentificação. Escuta em Profundidade. Interpretação teatral. Composição cênica.

LIMA, Elaine Cardim de. **The actress & the elf: vocal singularity – from pedagogy to scenic composition.** Thesis advisor: Sonia Lucia Rangel. 2021. 191s. il. Thesis (PhD in Performing Arts) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This is a practical-theoretical research in the form of a thesis whose object is the scenic composition based on a work centered on the interpreter, and proposes as its main axis the investigation of the vocal singularity and the voice integrated to the expressive elements of the actress and actor. Through exercises, it brings critical-creative reflections, aiming to contribute with professionals and amateurs interested in experimenting with practices that focus on the expression and uniqueness of the voice. The researcher is methodologically inspired by the Artistic-Comprehensive approach proposed by Sonia Rangel and integrates in her central dialogue the thought of artists and theorists such as: Antonin Artaud, Clarice Lispector, Federico Garcia Lorca, Gaston Bachelard, Jerzy Grotowski, among others, summoned in and by the process; being the nature of the steps reflected in configured Principles and Procedures, belonging to the specificity of theatrical making itself, therefore of the very time of its happening. The Principles of Deep Listening, Presentification, Vocal Estrangement and Composition Autonomy stand out. As a result of the research in response to the passport-question “how the expansion of the voice awareness integrated with the body-emotional-image aspects of the performer can collaborate and flow out (make it come out of the mouth) processes of creation, staging and scenic dramaturgy?”, the thesis points out artistic-pedagogical paths for the vocal investigation of the actress and the actor.

Keywords: Vocal singularity. Presentification. In-Depth Listening. Theatrical interpretation. Scenic composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Fotografia de Sonia Alhanat. Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger 2016/2017 - 6 ed. 2017.	36
Figura 02	Vetores de forças opostas. Ilustração própria. 2020.	48
Figura 03	Vetores de forças opostas tridimensional (esfera sonora). Ilustração própria. 2020.	51
Figura 04	Fernando Antônio; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização. Diário de bordo do ator. 04/02/2019.	53
Figura 05	Lílith Marques; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização. Diário de bordo da atriz. 04/02/2019.	54
Figura 06	Fao Miranda; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização. Diário de bordo da atriz. 04/02/2019	54
Figura 07	Gustavo Grangeiro; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização. Diário de bordo do ator. 04/02/2019.	54
Figura 08	Fao Miranda; registro sobre o primeiro dia da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz. 05/02/2019.	60
Figura 09	Lílith Marques; registro sobre o primeiro dia da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz. 05/02/2019.	65
Figura 10	Reprodução da Fita de Möbius. Site: BBC. In: https://www.bbc.com/portuguese/geral-45659225 . Visto em: 01/11/2018.	67
Figura 11	Lílith Marques; registro sobre o exercício Sovar Sonoro. Diário de bordo da atriz. 06/02/2019.	75
Figura 12	Fao Miranda; registro sobre o exercício Sovar Sonoro. Diário de bordo da atriz. 06/02/2019.	76
Figura 13	Lílith Marques; registro sobre o exercício <i>Chi</i> Sonoro. Diário de bordo da atriz. 07/02/2019.	85
Figura 14	Fao Miranda; registro sobre o exercício <i>Chi</i> Sonoro. Diário de bordo da atriz. 07/02/2019.	86
Figura 15	Fernando Antônio; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator. 05/02/2019.	88
Figura 16	Gustavo Grangeiro; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator. 05/02/2019.	89
Figura 17	Fao Miranda; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz. 05/02/2019.	90

Figura 18	Lílith Marques; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz. 05/02/2019.	91
Figura 19 _{a/b}	Fernando Antônio; registro sobre o exercício Sovar Sonoro. Diário de bordo do ator. 05/02/2019.	96-97
Figura 20	Fotografia do Poço Iniciático da Quinta da Regaleira (Portugal). Site: Portugal Virtual. In: https://portugalvirtual.pt/sintra/pt/quinta-da-regaleira.php . Visto em: 01/11/2018.	100
Figura 21	Lílith Marques; Desenho sobre o Exercício Base como Testemunha de Fernando Antônio. Diário de bordo da atriz. 07/02/2019.	113
Figura 22	Fernando Antônio; Desenho sobre o Exercício Base como Testemunha de Lílith Marques. Diário de bordo do ator. 07/02/2019.	117
Figura 23 _{a/b}	Fao Miranda; registro sobre o Exercício Base como Atuante. Diário de bordo da atriz. 07/02/2019.	120-121
Figura 24 _{a/b}	Fao Miranda; registro sobre a segunda execução do Exercício Base como Atuante. Diário de bordo da atriz. 09/02/2019.	122-123
Figura 25	Atrizes; registros sobre o exercício Tempestade de Ideias. Diário de bordo das atrizes. 07/02/2019.	126
Figura 26	Retrato de criança. Fotógrafa desconhecida. Acervo pessoal. 1979.	147
Figura 27	Fao Miranda em ArCá em Mim. Foto: Ana Paula Pessoa. 11/02/2019	159
Figura 28	Esquema do exercício Do sótão ao porão. Diário de bordo da professora. Elaine Cardim. 08/02/2019.	168
Figura 29	Palavras para/do exercício de avaliação processual da oficina-laboratório. Elaine Cardim e participantes das oficinas. Foto: Elaine Cardim. 03/09/2021.	172
Figura 30	Fernando Antônio em ArCá em Mim. Elaboração própria; 2020. Fotos: Ana Paula Pessoa; 11/02/2019.	175
Figura 31	Gustavo Grangeiro em ArCá em Mim. Elaboração própria; 2020. Fotos: Ana Paula Pessoa; 11/02/2019.	176
Figura 32	Lílith Marques em ArCá em Mim. Elaboração própria; 2020. Fotos: Ana Paula Pessoa; 11/02/2019.	177
Figura 33	Fao Miranda em ArCá em Mim. Elaboração própria; 2020. Fotos: Ana Paula Pessoa; 11/02/2019.	180

LISTA DE EXERCÍCIOS

Exercício 01	Olhar	32
Exercício 02	Ossos	42
Exercício 03	Sonorização a partir das vértebras	45
Exercício 04	Sonorização a partir da coluna	50
Exercício 05	Reflexões em fluxos: Escrita quente	53
Exercício 06	Sonorização a partir do olhar	58
Exercício 07	Sovar Sonoro	73
Exercício 08	Chi Sonoro	78
Exercício 09	Reflexões em fluxos: Desenho	88
Exercício 10	Exercício Base	108
Exercício 11	Reflexões em fluxos: Escrita e Desenho compartilhados	111
Exercício 12	Seleção, Repetição e Apresentação	124
Exercício 13	Reflexões em fluxos: Tempestade de Ideias	125
Exercício 14	Espreguiçar sonoro	165
Exercício 15	Habitar a imagem da outra	165
Exercício 16	Do sótão ao porão	166
Exercício 17	Repetição e Qualidades	168
Exercício 18	Composição e Apresentação	170
Exercício 19	Reflexões em fluxos: Palavras que se plantam	171

SUMÁRIO

1.	ECOS DE UMA APRESENTAÇÃO	14
2.	SINGULARIDADE VOCAL	18
2.1	SOBRE PRÁTICAS	24
2.2.	SOB PÁGINAS	29
3.	SAGRADO	36
3.1.	ARCABOUÇO	40
3.2.	ABERTURAS I	60
4.	SOLEIRAS	67
4.1.	SILÊNCIO	71
4.2.	ABERTURAS II	93
5.	ESCADAS	100
5.1.	IMAGEM	103
5.2.	ABERTURAS III	126
6.	VOZES E DIÁLOGOS	132
6.1.	DO DUENDE	137
6.2.	DA CASA	145
6.3.	DO SILÊNCIO	156
7.	ESPIRAIS	159
7.1.	VOZ	162
8.	ABERTURAS IV: JANELAS PARA CONCLUSÃO	181
9.	REFERÊNCIAS	184
10.	ANEXO – Termo de cessão de direito	187

1. ECOS DE UMA APRESENTAÇÃO

[...] meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras.

Clarice Lispector (1967, p. 170)

A pesquisa aqui exposta, em forma de tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), está localizada na linha de Poéticas e Processos de Encenação e tem como objeto a composição cênica a partir de um trabalho centrado na/o intérprete, propondo como eixo principal a investigação sobre a singularidade vocal – a voz integrada aos elementos expressivos da atriz e do ator.

Metodologicamente, a pesquisa prático-teórica foi desenvolvida inspirada na abordagem artístico-compreensiva, proposta pela professora Sonia Rangel (2019) que reconhece e integra a prática como pesquisa ao próprio pensamento e ao pensamento de artistas e teóricos convocados no e pelo processo, envolvendo etapas específicas e inter-relacionadas. A natureza dessas etapas pertence à natureza do próprio fazer teatral, que pisa conforme o chão e revela a estrada conforme a direção de suas passadas. Foi assim que busquei identificar e ampliar embasamentos teórico-conceituais, metodologias e procedimentos que me auxiliassem na realização do trabalho, dialogando com encenadoras/es, professoras/es pesquisadoras/es da voz, poetas, filósofos e psicoterapeutas, ao tempo em que um percurso artístico-pedagógico se escrevia através da prática, que reuniu alguns grupos em oficinas-laboratórios e experimentos cênicos.

A oficina-laboratório “Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da/o intérprete na composição cênica” foi uma experimentação proposta a atrizes, atores, pesquisadores e pesquisadoras dispostas/os à investigação de suas singularidades vocais – ou seja, que desejavam explorar suas qualidades sonoras não cotidianas, íntimas e que reverberam numa leitura sensível do humano – integradas aos seus aspectos corporais-imagéticos-emocionais, visando à construção e ampliação de um repertório próprio de sons e gestos para a composição cênica. Interessada principalmente na construção de sentidos, a partir das sonoridades vocais (melódicas ou não), na formulação de uma configuração cênica, objetivei

compartilhar olhares diferenciados sobre o trabalho de composição da atriz e do ator e suas práticas corpóreo-vocais. Além disso, desejei também movimentar, afetar, silenciar, mergulhar, respirar; levantar indagações pertinentes ao espaço de experimentação da voz, construído junto com esses grupos, onde e quando compartilhamos o desejo de perceber: como a ampliação da consciência da voz, integrada aos aspectos corporais-emocionais-imagéticos da atriz e do ator, poderia instalar processos de criação e de dramaturgia cênica?

O trabalho – nascido de inquietações que me desafiaram e continuam a me instigar como atriz e professora de voz e interpretação – apresenta um caminho artístico-pedagógico que avança na investigação vocal da atriz e do ator como eixo concomitantemente disparador, formulador e resultante de sua composição cênica. Assim, além da sistematização da pesquisa, a tese oferece um conjunto de exercícios, objetivando uma experimentação em práticas sobre a singularidade vocal proposta. O registro desses exercícios foi mobilizado pelo desejo de compartilhar procedimentos práticos que pudessem ser compreendidos e realizados por artistas iniciantes, experientes, amadoras/es e profissionais, a seu modo.

Na primeira parte, SINGULARIDADE VOCAL, exponho a trajetória da pesquisa, como ela se organizou e sua abordagem operacional para a compreensão inicial sobre as práticas artístico-pedagógicas que experienciei ao longo dessa investigação. São sementes-pensamentos que se ramificam e são germinadas por corpos que as tocam fazendo-as florescer-ação. Nos processos laboratoriais, os princípios que nortearam e formularam o trabalho aqui oferecido coexistiram em todas as suas etapas.

Mesmo compreendendo a impossibilidade de determinar apenas um único começo para esse estudo – que navega comigo e pelo qual navego desde antes um não saber – e ainda que a chegada não tenha se findado, segui organizando esta tese considerando o encadeamento didático experimentado na última oficina. Assim, crio uma estrutura metodológica – pois considero esta como a síntese mais eficaz – na qual as partes deste escrito não correspondem, necessariamente, à cronologia de todas as oficinas. Mesmo assim, me permiti transcrever, em determinados momentos, relatos de participantes das primeiras oficinas. Sem a fidelidade ao enredo temporal cronológico, escrevo poeticamente, tomando acepções de imagens relacionadas a espaço, em geral e em específico, a imagens do espaço da casa, que seguem, pela pertinência metodológica, inspirando as várias partes desse estudo.

Dedico SAGRADO, o primeiro espaço, ao princípio da **Escuta em Profundidade**. Sabemos que, ao mover-se em direção à conquista de uma postura vocal, a/o intérprete abre possibilidades de desenvolver uma escuta diferenciada sobre sua própria voz. Faz sentido, também, propor o caminho inverso: uma escuta diferenciada sobre sua própria voz moveria a atriz e o ator em direção à conquista de uma postura vocal. O trabalho de relaxamento muscular, reajuste postural, respiração e liberação sonora, integrados a uma percepção diferenciada sobre a relação entre os elementos corporais-imagéticos-emocionais e o espaço, determinaria um novo resultado vocal. Em outras palavras, a consciência sobre o *arcabouço* e um *espaço sagrado* impulsiona outras percepções de um/a si mesmo/a.

Em SOLEIRAS, a ênfase está no princípio da **Presentificação**. Acessar espaços por suas porosidades potencializaria a imaginação criadora e o entendimento sobre a ação presente da atriz e do ator no espaço-tempo do *acontecimento*. Aqui destaco a conscientização sobre os espaços-entre: o silêncio e a escuta; a verticalidade e a horizontalidade; o espontâneo e o intencional. Penso que Soleiras é, também, o próprio espaço-entre Sagrado e Escadas – o próximo espaço que se segue.

ESCADAS é dedicado ao princípio do **Estranhamento Vocal**. O trabalho vocal integrado aos aspectos corporais-imagéticos-emocionais, além de oportunizar novas qualidades na expressão vocal da/o intérprete (timbre, ritmo, extensão, intensidade etc.), também possibilitaria à atriz e ao ator criarem e comporem cenicamente o que se descobre. Aqui, percebemos também o caráter único e universal das vozes, corpos, imagens e emoções desveladas a partir da experiência.

Em VOZES E DIÁLOGOS, reflito sobre como as vozes de alguns aportes teóricos ecoaram na condução do trabalho apresentado, constituindo sua abordagem conceitual. São ecos que se ramificam, desde antes até um além, também como sementes-pensamentos que fecundaram e foram convocadas pela prática. Como toda semente-pensamento, esses ecos existiram antes e a partir de outras flor-ações. Assim, verãõ que aquela pergunta sobre ovos e galinhas (quem veio primeiro?) serviria apenas de passaporte para refletirmos sobre a formulação do arcabouço prático-teórico e das relações contínuas de ensino-aprendizagem no trabalho vocal apresentado. Portanto, revisaremos alguns escritos visto que a abordagem conceitual, aqui, é intrínseca à operacional.

Por fim, o último espaço, ESPIRAIS, reúne trajetórias sobre alguns experimentos nascidos desses encontros compartilhados. São depoimentos, rastros e redes das experiências das atrizes e dos atores em seus processos de composição cênica. A partir do princípio da **Autonomia da Composição**, a formulação de uma poética vocal cênica pode propiciar novos desafios vocais que conduziria também a/o intérprete na revelação de possibilidades do trabalho criativo para o alcance de uma *linguagem antiga*. Para isso, no trabalho formulado sobre a repetição de estados e figuras das/dos intérpretes, a percepção de seus influxos sonoros vocais e de seus possíveis pontos de apoio é fundamental. Através de uma investigação íntima do processo criativo da atriz e do ator e da cena, a compreensão e visibilização da unicidade de seus elementos expressivos ocasionariam um aumento significativo da qualidade representativa na atuação.

Antes de iniciar, apenas uma observação. Silvia Fernandes (2011), em seu artigo intitulado “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, apresenta como hipótese a consideração de que ambos os conceitos operariam leituras sobre a cena-entre teatralidade-performatividade. Sei que a performance, assim como o estudo que se apresenta aqui, em maior grau “nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer” (p. 6). No entanto, aqui não tomamos a ação (cênica) como princípio e sim como símbolo que, apesar de não representativo, também não se restringe a uma autorrepresentação da atriz.

Organizei essas páginas deixando, atrás, um compromisso sobre como, de fato, tudo se sucedeu e, à frente, a condução por uma trama nascida e nutrida à medida em que relia as imagens de minhas experiências, como em ecos que se põem a serem ouvidos mais uma vez e continuam a revelar sentidos. Sentidos que hoje acesso com olhos diferentes e preservando ainda aqueles tão essenciais: os primeiros olhares corajosos diante da imensidão de não se saber o quê. Entre oceanos é interessante percorrer novamente as diversificadas paisagens e suas especificidades e perceber como elas se tocam intimamente. E, ainda, como quando caminhamos para outros lugares, a paisagem companheira da partida fica cada vez menor. Então, considerando esse sentimento de intimidade com as paisagens pequenas e olhando as planícies em que me revejo, hoje, também como professora e sob o desejo de dispor minhas experiências, escrevi ao meu modo.

2. SINGULARIDADE VOCAL

Os lençóis freáticos da temática deste estudo navegam pela exploração de uma noção de singularidade, que se ancora na condição de que um/a alguém é único/a: a) em sua condição biopsicossocial; b) como artesão e artesã de sentidos, cujo o como se constrói algo e o próprio objeto construído não podem ser igualados em sua totalidade a nenhum outro objeto e a nenhum outro modo de construção; c) em sua condição exclusiva de como vê, escuta, cheira, sente, reflete e devolve o mundo ao seu redor. Essa mesma noção de singularidade, ao mesmo tempo, constrói a noção de similaridade, ou seja, de espaços em comum, identificáveis, sensíveis, passíveis de serem tocados por outrem (de igual forma, um/a alguém também único/a). Sem essa capacidade de escutar similaridades seria impossível reconhecermos singularidades. Com isso, centrada no trabalho artístico-pedagógico da abordagem vocal proposta, caminhei por um itinerário-entre: a/o humana/o (em) particular e o particular (à/ao) humana/o.

Se fosse possível definir um começo sobre a importância em apreender a singularidade como esse lençol freático onipresente em meu trabalho, apontaria na direção de minha própria construção que se permanece fazendo sob a condição da atriz-professora; essa/e *alguém única/o*, dito anteriormente, também sou eu. Se fosse possível identificar um único ponto de partida que alumiasse a trilha de minha leitora e do meu leitor, apontaria aqui que: em todas as etapas deste estudo, minha escuta esteve sintonizada em captar ações e leituras que conduzissem meu olhar em direção às sincronidades entre os campos da pedagogia e do trabalho da atriz e do ator, tomando como condição a inter-relação reflexiva de uma prática artística e pedagógica; as experiências durante a pesquisa em prática, através de oficinas-laboratório com atrizes e atores; e a interlocução com outros modos de fazer-pensar teatro, tendo como eixo a voz. É nos espaços-entre desse único-múltiplo ponto de partida que vivi e alimentei as narrativas que compõem essa escrita.

A noção de singularidade vocal da atriz e do ator permeia este estudo, tanto em seus processos íntimos de experimentação, criação e atuação teatrais, como nos seus modos próprios de compreensão em si e, ainda, nos procedimentos de ensino-aprendizagem

decorrentes das múltiplas trocas inerentes à condução metodológica de um processo de criação artística. Para este início, posso dizer que entendo a singularidade vocal como a diluição de um “padrão vocal” e, para além, como algo sonoramente extraordinário, que é estranho e que se distingue do que é usual.

Na vida, a (re)produção de padrões é inerente à pessoa humana. Isso ocorre naturalmente. Fatores biopsicossociais que nos constituem – pois existimos em coletivo – habitam a/o ser humana/o, refletindo-se também na construção vocal das pessoas. Construimos nossa identidade vocal – não apenas, mas também – pelo desejo e impulso de associação a determinados ambientes e grupos pelos mais variados motivos. Geralmente, de modo pouco consciente, elegemos nossas referências. Por uma via de mão dupla é possível entender que a/o ser humana/o cria sua identificação individual enquanto se comunica com o seu ambiente, pois se constrói aproximando-se e distanciando-se de ideias e hábitos particulares ao contexto no qual está inserida/o e deseja se inserir. Cada voz – todas únicas no planeta – é habitada e se constrói por padrões.

Quando aqui trago o termo “padrão vocal”, localizo-o especificadamente no trabalho de expressão vocal cênico. Falo sobre certos atributos vocais quando se desenha, *a priori*, a ideia de uma “boa voz”, que apartaria certas características identificadas pela/o intérprete como indesejadas e próprias à sua voz. Falo sobre quando a atriz e o ator, almejando o alcance de um determinado resultado em seus desempenhos, podem vir a ignorar estímulos e descobertas vocais durante o próprio fazer de sua trajetória técnico-criativa. Ou seja, independentemente do experienciado, ao ter que responder aos estímulos de um papel, de forma mais ou menos consciente, buscam uma voz específica para sua expressão. Esse “padrão vocal” poderia ser determinado também pela influência de estéticas teatrais admiradas pela/o atuante, que modelaria a voz em cena sem considerar suas distintas potencialidades. Assim, refiro-me a esse percurso que, muitas vezes, afasta a atriz e o ator de suas características pessoais, na intenção de obter uma voz idealizada – e geralmente considerada bela – para o seu teatro.

Por outro lado, também podemos pensar como “padrão vocal” certas características da/o intérprete que, independentemente de seu papel, apresenta uma expressão vocal homogeneizada, melódica e ritmicamente, que seria construída, de forma pouco consciente,

como uma identidade vocal própria. A/o atuante, apoiando-se numa estrutura demasiadamente rígida – embora não caiba discorrer sobre a multiplicidade dos aspectos que poderiam conduzir essas ocorrências – mesmo diante da descoberta de outras tessituras vocais próprias (porém diferentes das conhecidas por ela/e mesma/o), recua em prol da segurança em manter a voz que lhe é familiar.

Em outro tempo, escrevi “A singularidade vocal na composição da atriz: notações sobre um percurso”¹ (LIMA, 2011). Foi quando investiguei em mim certas qualidades e certas sonoridades vocais que me mobilizavam e me escapavam. Sentia que, a partir da compreensão dos meus elementos expressivos, que se auto-organizavam na fruição dessas sonoridades, eu poderia ampliar a percepção sobre minha voz e, através disso, o meu arcabouço expressivo em cena. Então, guiada por essa intuição e em busca da descoberta de como a pesquisa vocal poderia compor a cena, tendo como eixo o trabalho sobre essas qualidades e sonoridades que me mobilizavam e me escapavam, me lancei².

O experimento cênico “O ovo mundo”³ nasceu dessa investigação da atriz-pesquisadora sobre si mesma. Minhas perguntas, intuições e respostas se apresentaram cenicamente a partir do exercício da singularidade vocal em relação ao texto adaptado do conto de Clarice Lispector e em relação ao texto cênico proposto pelo diretor. Assim, a compreensão sobre como repetir as características sonoras descobertas se fez necessária para que eu pudesse usá-las em circunstâncias que seriam diferentes daquelas de quando foram produzidas. Importante sinalizar que a repetição não esteve relacionada ao ato de reproduzir identicamente a voz singular e sim à manipulação dos seus “centros de gravidade” (LIMA, 2011) – as interseções entre os impulsos de expansão e contração identificados durante a

¹ Foi sobre o tema da singularidade vocal minha dissertação de mestrado, concluída em 2011: *A singularidade vocal na composição da atriz: notações sobre um percurso*, sob a orientação da Profa. Dra. Hebe Alves da Silva, também no Programa de Pós-Graduação, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

² Busquei entender dois fatores identificados como inibidores de uma expressão vocal que é revelada, sobretudo, por uma noção de sua singularidade: a existência de padrões vocais impostos em várias instâncias do fazer artístico e o discurso, comumente visto em estudantes na sala de aula, que divide a expressão da/o intérprete, principalmente, entre corpo e voz, racional e orgânico, interno e externo. Através da pesquisa inicial sobre a singularidade vocal, verifiquei a possibilidade de quebra de automatismos limitadores da expressão cênica e fui nutrida pelos princípios de que a atriz/o ator é uma/o e existe em relação e que a elaboração do desempenho é resultado do trabalho da/o artista sobre si mesma/o.

³ Experimento cênico desenvolvido por esta autora, em 2011, inspirado em um fragmento do conto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector (1998), construído com o diretor teatral Rino Carvalho Inácio.

pesquisa vocal. Conhecendo esses impulsos, realizei as adaptações necessárias para a repetição/reação aos estímulos dados pelas novas circunstâncias (do texto e da direção).

Nessa pesquisa, os impulsos correspondem a qualquer movimento que a atriz e o ator identificam como próprio (dos ares, líquidos, ossos, músculos, órgãos internos, lembranças, pensamentos, sentimentos, emoções, cheiros, dedos, cabelos, negações, afirmações etc.). Todo impulso ocorre em relação à expansão e contração entre estruturas. Nesse ponto, é interessante rever o sentido de motilidade da anatomia emocional de Stanley Keleman (1992) que, inevitavelmente, a partir da relação entre estruturas, se estabelece num devir entre: receber, digerir e devolver materiais. Assim, essa capacidade pulsátil (trans)forma novas estruturas.

Dentro do nosso escopo, perceber os “centros de gravidade” é compreender-se em contínuo movimento, em (re)construções que se manifestam em relação. Consequentemente, a atriz e o ator sempre responderão em relação. Ou seja, expandindo e contraindo estruturas; recebendo, digerindo e devolvendo materiais; formando e transformando seus materiais expressivos, sua obra de arte e a si mesma/o. Desse modo, ao repetir as qualidades vocais singulares, através da manipulação de seus “centros de gravidade”, realizam as adaptações necessárias diante de novas circunstâncias propostas e suas relações.

Durante a prática vocal, explorando o que para mim era um algo delicioso e enevoado, percebi que essa busca autônoma era guiada por uma escuta que se abria ao tempo de seu acontecimento. Essa escuta ampliava as leituras sobre meu aparato vocal expressivo de modo a identificar pontos de apoio que ao tempo em que amparavam a produção sonora também formulavam uma poética cênica centrada na expressão vocal. Porém, na época, foi mais importante para mim entender como as palavras do texto seriam ditas e como poderia responder aos desafios cênicos, gerados pelo encenador, sem perder as qualidades vocais encontradas na prática da pesquisa proposta. A reflexão sobre o potencial da pesquisa vocal na formulação de uma poética cênica, propriamente dita, fugia do escopo do estudo à época.

Portanto, o que será exposto aqui é, também, um aprofundamento do que experienciei há dez anos, quando em minha prática sobre a singularidade vocal registrei:

Agora estou ajoelhada em cima da perna direita e segurando a perna esquerda que está dobrada contra o peito. O som se manifesta como linguagem. O som produz outra língua. Uma mistura de índio com orixá, algo que sugere uma ancestralidade. Sinto-me como um pajé que tem representação com o sagrado. Ele sabe das coisas da terra e dos céus. É homem, mas depois mulher. Pode ser duas pessoas distintas, assim como a mesma pessoa que dialoga de outra forma. Está falando de coisas sérias, de dores humanas para o homem e para deus. Da voz mais concentrada grave, passo para uma mais aguda e desesperada, parecia uma mulher. Ela está mais inconformada e grita e chora, clama e invoca a dor para depois expurgá-la. (...) Retorno ao homem pajé, concentrado. (LIMA, 2011, p. 81).

Além da índia-orixá-homem-mulher, entre outras figuras que guiaram e foram guiadas pela prática vocal em meu mestrado, as que desvelaram uma espécie de linguagem própria eram recorrentes e sempre renovadas. A essas linguagens nascidas nomeei **linguagem antiga**⁴. Aqui também poderia ser um ponto de partida, se acaso existisse um. Nas partes finais desta tese, explicitarei melhor minhas considerações que tecem atuais perguntas sobre como posso compreender a constituição dessa linguagem específica que, ao tempo em que se distancia da caracterização de uma personagem dramática, também não delinea uma arquetípica.

Para refletir sobre e a partir da construção vocal, oriunda da pesquisa proposta, optei no doutorado por excluir o prévio texto dramatúrgico ou literário e mesmo qualquer circunstância proposta, atmosfera ou temática predeterminada (por mim ou pelas atrizes e atores). A poética vocal visualizada na cena me impulsionou a refletir sobre a singularidade vocal não apenas como um dos elementos de composição cênica, mas como aquela que faz nascer a indagação inaugural da tese: o trabalho vocal aqui proposto poderia ser, então, em relação à/com a composição cênica, ao mesmo tempo o seu eixo disparador e a sua resultante?

Para investigar os caminhos abertos por essa indagação, repousam os materiais da tessitura cênica na produção integrada de imagens, movimentos e emoções – num movimento contínuo de impulsos que se estendem e se contraem, se retroalimentam em sequência e rupturas. Agora, o sentido da linguagem vista em cena se dá pelas qualidades

⁴ O termo “antiga” deve ser visto aqui como Imagem que aumenta um sentido de imensidão. Refere-se a algo que existe antes da/o sujeita/o e que só pode ser acessado a partir da experiência da/o própria/o sujeita/o.

vocais que determinam e são determinadas pela expressão corporal-imagética-emocional encontrada pela/o intérprete em sua caverna ao pisar, a seu modo, “nas raízes do som humano, atávico, e é só a partir da penetração nessa caverna que poderemos falar da fala humana e da pessoal idade dela no som-fala singular de cada indivíduo” (JANUZELLI, 2011)⁵.

Amplio, ainda, o ambiente da pesquisa ao continuar as notações sobre a expressão vocal, agora também verificando gemidos, grunhidos, risos, choros etc.; entonações melódicas e as sonoridades não melódicas como formuladoras de uma linguagem específica, movida pela inquietação acerca da possibilidade de promover e explorar um mergulho na vocalização, considerando o seu grau de maior aproximação com o canto e de menor com a língua articulada.

Outro ponto de mesma relevância que me inspirou ao aprofundamento do trabalho foi quando me perguntei se as experiências vividas por mim seriam relevantes para outrem. Ou melhor: como formular um percurso artístico-pedagógico a partir da inclusão da trajetória pessoal sobre a singularidade vocal? E foi então que, para o doutorado, convidei a “atriz-professora” para a nova etapa de formulação desse estudo, que agora investe, também, na sistematização de um conjunto de exercícios que possibilita a leitora e o leitor tocarem, a seu modo, o que aqui é oferecido: a professora-pesquisadora sobre si mesma.

Por isso escrevo às⁶ artistas, professoras, dançarinas, atrizes, diretoras, às profissionais e amadoras, iniciantes e experientes, que desejem inaugurar e/ou aprofundar modos próprios

⁵ Retirado do parecer, escrito pelo professor Antônio Januzelli, para qualificação de mestrado: “A parte fulcral da sua pesquisa, para mim, leitor, é revelada exatamente quando você descreve a sua forte vivência no que você denomina de “linguagem primitiva”/“linguagem antiga”. Tenho a absoluta certeza que esse é o princípio do caminho da sua/ nossa investigação. Aí você está pisando nas raízes do som humano, atávico, e é só a partir da penetração nessa caverna que poderemos falar da fala humana e da pessoal idade dela no som-fala singular de cada indivíduo, seja no palco, seja na vida”.

⁶ A partir deste ponto, considerarei o todo através do emprego da escrita sempre no feminino. Explico aqui dois objetivos principais, pois não quero ignorar os avanços da escrita acadêmica que hoje em sua grafia abraça as representações de gênero. O primeiro, tornar a leitura mais fluida que aquela em que os gêneros masculino e feminino sempre estão representados, como exemplo dessa sentença: “Por isso escrevo às/aos artistas, professoras/es, dançarinas/os, atrizes, atores, diretoras/es, profissionais e amadoras/es; ou, ainda, aquela outra em que se insere o “x” ou “@”, dificultando a pronúncia e, portanto, o fluxo da comunicação mesmo que na leitura silenciosa, como nesse outro exemplo: Por isso escrevo xs artistxs, professorxs, dançarinxs, atrizes, atores, diretorxs, profissionais e amadorxs. E, ainda, impelida em reconhecer a predominância de mulheres na pesquisa e no ensino da expressão vocal nas Artes Cênicas, opto pelo oferecimento desse modo de expressão que também pode ser tomado como um exercício de empatia para os demais gêneros não identificados com o gênero feminino.

de investigação sobre suas construções artísticas vocais e suas possíveis conduções para o trabalho vocal em sala de aula.

A seguir, inicio um outro modo de prosseguir em minha escrita, similar a uma carta enviada por alguém (remetente) a outra pessoa (destinatária) – imaginando me aproximar da leitora desta tese sem perder de vista nossas distâncias. Continuo o exercício do reconhecimento de que se produz algo, o caminho será sempre: em relação. Assim, também, encontrei, na forma de me dirigir à leitora pelo pronome você, um modo de escrever e falar sob/sobre a intimidade de minhas próprias paisagens.

2.1. SOBRE PRÁTICAS

[...] encontros de criativa convivência com artistas-mestres, artistas-alunos ou alunos-mestres na universidade e na vida cultural. Não só a leitura de obras ou textos, pois nos textos também há “encontros”, mas, principalmente, há a experiência da troca viva no “comover” (mover-com), tudo isso me faculta o que sigo pensando e produzindo. Aqui sinalizo um tipo de aprendizado único que só se dá pelo contágio.

Sônia Rangel (2019, p.85)

Acredito que saiba tanto quanto eu como a existência de tudo o que realizamos nasce justamente de nossa natureza ultra dependente de pessoas. Investigamos a partir do duplo eu-pessoas e produzimos algo que serve a eu-pessoas. Estudantes, atrizes, encenadoras, pesquisadoras; tudo nasce a partir delas e para elas. Imagino que seria mais completo se o método de Stanislavski e o teatro de Grotowski, como ficaram conhecidos, fossem chamados: o método de “Stanislavski com” ou o teatro de “Grotowski com”. Após o **com**, nomearíamos todas as atrizes responsáveis pelo nascimento do método e do teatro no tempo de seu **acontecimento** (na sala de aula e no palco). Como a estes dois, poderia citar, “Barba com”, “Peter Brook com”, “Boal com”, “Angel Vianna com”, “José Celso Martinez Corrêa com” e outros grandes mestres. É através da brincadeira de olhares múltiplos, a partir de minha ultra dependência de pessoas, que escrevo sobre a existência de minha pesquisa.

Este estudo nasceu antes e sempre a partir do eu-pessoas. Esta etapa da pesquisa, essas linhas, aqui escritas, existem porque existiram – entre tantos outros acontecimentos que me envolveram como atriz e professora – as oficinas-laboratório que intitulei “Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da intérprete na composição cênica”. Inicialmente foram feitas **com** diferentes grupos, em encontros pontuais (com carga horária de quatro horas), onde e quando o trabalho foi sendo exposto através de exercícios práticos para compreender o que poderia e precisaria abordar a partir de minha condução. Sem esse **com**, haveria as trocas partilhadas que revelaram perspectivas da própria pesquisa vocal?

Fizeram parte dessa etapa os encontros **com** o grupo de professoras do VII Seminário a Voz e a Cena⁷ (agosto/2017), **com** estudantes da graduação de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE/UFMG) e **com** turmas da pós-graduação (outubro/2017) e da graduação (novembro/2017) da Escola de Teatro da UFBA.

O Seminário “A Voz e a Cena” foi criado em 2011, através da iniciativa de Fernando Aleixo⁸. O evento, existente há dez anos⁹, consolidou um espaço interdisciplinar propício ao debate e ao intercâmbio artístico-pedagógico entre as profissionais, artistas e pesquisadoras que têm a voz como campo de estudo¹⁰. É um grupo, eminentemente, formado por professoras de voz de universidades públicas brasileiras, voltadas ao compartilhamento de práticas e conceitos sobre aspectos pedagógicos, estéticos e poéticos da voz, no contexto das Artes Cênicas. Desde que o grupo de pesquisa “LAVRARE – Laboratório de voz: rastros e redes”, do qual sou sócia fundadora, realizou o VI Seminário “A Voz e a Cena” (Escola de Teatro da UFBA – Salvador/BA), há cinco anos, o Seminário “A Voz e a Cena” tem sido, para mim, uma casa itinerante que reúne vozes que se abraçam na produção de conhecimento e afeto como elementos pedagógicos indissociáveis das mais variadas pesquisas vocais. Na ocasião da realização da oficina-laboratório, participaram da experimentação prática onze professoras e

⁷ In: <http://avozeacena.blogspot.com/>

⁸ Ator e pesquisador teatral, professor da Universidade Federal de Uberlândia. In: <http://lattes.cnpq.br/1741102508969302>

⁹ Produzido de forma rotativa, compartilhada e financiada entre seus componentes, o evento é associado à universidade do local de realização, constando em seu histórico: UFU/MG, UFSC e UDESC/SC, UnB/DF, UFOP/MG, UFRJ/RJ, UFBA/BA, UFGD/MS, UFPB/PB - UFPE/PE e UFC/CE.

¹⁰ O Seminário “A voz e a Cena” deu origem à Rede Voz e Cena. Em 2020, o grupo lançou a primeira edição da Revista “Voz e Cena” – publicação científica em formato eletrônico. In: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/about>

pesquisadoras que compunham o seminário e dez estudantes e, ainda, assistindo como ouvintes, duas professoras e uma estudante.

Em um segundo momento, mais estruturada e com carga horária total de trinta horas, a oficina-laboratório foi realizada **com** a turma da Universidade Livre do Teatro Vila Velha¹¹ (de outubro/2017 a janeiro/2018) – grupo heterogêneo formado por dezoito participantes, de dezenove a trinta e oito anos, composto por atrizes, artistas, estudantes e profissionais de outras áreas como engenharia, pedagogia e fonoaudiologia. Sem esse **com**, compreenderia algumas lacunas na proposição da pesquisa? Afinal, a partir das demandas características de um grupo jovem na arte teatral, cuja experiência artístico-pedagógica é pautada na realização de projetos teatrais bem definidos, diante de uma prática experimental, fui exigida (e me exigi) maior clareza. Com esse **com**, enquanto falava em voz alta, refinava, cada vez mais, minhas próprias perguntas. Diferente dos encontros pontuais citados anteriormente, nessa ocasião tive também como objetivo a realização de uma mostra cênica, reunindo os experimentos artísticos de cada participante da oficina-laboratório. No entanto, esse objetivo não foi alcançado. Diante da inviabilização da mostra¹², realizei uma segunda oficina **com**.

Convidei algumas artistas profissionais e, entre os convites e a possibilidade do compromisso, viabilizamos um pequeno grupo com faixa etária de trinta a cinquenta anos, aproximadamente. Nessa ocasião, os encontros aconteceram de forma bastante intensiva (totalizando uma carga horária de trinta e seis horas, durante o mês de fevereiro/2019). Nessa

¹¹ A Universidade LIVRE de Teatro Vila Velha é um programa de formação e capacitação desenvolvido no Teatro Vila Velha, a partir das várias experiências que englobam o fazer teatral. A abordagem pedagógica é fundamentada no fazer prático como produtor de conhecimento e no processo colaborativo, onde as estudantes desempenham também funções das áreas técnicas e de produção. O curso, voltado para iniciantes de teatro e atrizes a partir de 18 anos, é anual e proporciona a integração de turmas com diferentes níveis de conhecimento, prática e experiência. Além das atividades de teatro, dança e música, a formação engloba produção, gestão cultural e técnicas do espetáculo através de montagens, projetos específicos, oficinas especiais, entre outras atividades realizadas ao longo do programa.
https://www.teatrovilavelha.com.br/programa_formacao.php?id=7

¹² A impossibilidade de criação e realização da mostra dos experimentos cênicos dessa oficina ocorreu por conta do envolvimento das atrizes da oficina na atuação e na produção do espetáculo "Jango: uma Tragedya" (com temporada em janeiro) – espetáculo de conclusão da Universidade Livre do Teatro Vila Velha (2017). Desse modo, a oficina foi finalizada com um grupo reduzido, composto por cinco integrantes. Diante da impossibilidade de extensão da duração da oficina e do tempo desejado pelas atrizes para trabalhar seus experimentos, o grupo optou por não realizar a mostra pública.

última etapa das oficinas-laboratório, realizamos uma mostra cênica pública¹³, reunindo os experimentos desenvolvidos pela atriz e professora Lílith Marques, a cantora Fao Miranda e os atores Gustavo Grangeiro e Fernando Antônio, que também trabalham no ensino do teatro.

A cada etapa dos trabalhos, na mesma pulsação, os princípios artístico-pedagógicos que emergiram na prática e submergiram a prática foram sendo nomeados, na tentativa de dar visibilidade a um conjunto orgânico imbricado, no qual nenhum elemento identificável é passível de ser isolado. É importante ressaltar que esses princípios formuladores da prática artístico-pedagógica e de seus procedimentos foram escutados por mim durante todo o processo vivido. Digo então que eles falavam mais a mim do que eu sobre eles. Coube, no processo de sistematização e escrita, reunir suas falas e compreender, então, esses princípios revelados e o que se tornou visível como “método” de trabalho da pesquisa, cujo ponto de partida – se houvesse um único ponto de partida – é: um processo laboratorial com um grupo de atrizes conduzidas por uma professora de voz. Para esse embarque, tive meus pés, sem hipóteses, calçados pela “pergunta-passaporte” (RANGEL, 2019): como a voz integrada aos aspectos corporais-emocionais-imagéticos da atriz pode desembocar (fazer sair pela boca) processos de criação, encenação e de dramaturgia cênica? E, sendo impossível desassociar o “método” – nascido conforme a sua concepção – da natureza do próprio fazer teatral, pisei conforme o chão e vi brotarem na estrada revelada por essas passadas os princípios: da **Escuta em Profundidade**, da **Presentificação**, do **Estranhamento Vocal** e da **Autonomia da Composição**.

Esses princípios são como janelas, formam uma estrutura fundamental ao focarem paisagens impossíveis de serem aprisionadas – pois que mudam com as horas e se revelam conforme os olhos que as veem.

O Princípio é vivo, molecular, opera por fluxos e conjuntos, diferenças e repetições, é função de reconhecimento, faz a obra crescer, qualidade que organiza a sua própria existência, opera desatrelado de tempos e de espaços como hierarquias, **se for retirado do pensamento da obra ela perde a**

¹³ “ArCá em Mim” foi apresentado no Teatro Xisto Bahia (Salvador/BA), no dia 11 de fevereiro de 2019, com duração de quarenta minutos, seguido de bate-papo com o público sobre a pesquisa prática e o processo de construção cênica. Além do público comum estavam presentes as professoras Sonia Rangel (profa. orientadora), Hebe Alves (profa. examinadora), Denise Coutinho (profa. examinadora de minha dissertação), estudantes graduados na Escola de Teatro e atrizes atuantes no teatro baiano.

vitalidade, a possibilidade de continuidade como um Projeto Poético em processo. (RANGEL, 2019, p. 68, grifo nosso).

As janelas são assim. Ao mesmo tempo, sólidas e vazias: têm natureza de abrir.

Dialogando com Rangel (2009, 2019), construí uma voz guia, ponte apetitosa e lúcida entre os estudos do Imaginário e o Fazer Artístico. Ao abordar o princípio de visibilidade, a partir das ideias de Calvino (1999) – de unificação entre imagem e pensamento, de se pensar por imagens, de ordenação objetiva-subjetiva de sentidos –, Rangel aborda a imagem como faculdade única, diferenciando-a da imagem como reprodução. Esta IMAGEM (escrita por ela própria em caixa alta) é unidade que articula o conjunto de suas obras, tecnicamente distintas (entre poema, visualidade e cena), construídas de forma correspondentes entre si, visto que são atravessadas pela IMAGEM. A IMAGEM para Rangel é produtora de conhecimento. A autora evoca a “pedagogia” abordada por Calvino, a capacidade de pensar por imagens, portanto **uma “pedagogia” da imagem como pensamento**; um processo de apreensão e organização sensível do mundo (suas partes visíveis e inalcançáveis), aplicável apenas a nós mesmas, ou seja, não se reproduz na/para outra; uma “pedagogia” cujos métodos são inventados no próprio ato de descobri-los e cujos resultados não há como prever. Uma “pedagogia” individual geradora de um resultado motivado e atravessado pela função simbólica de “co-mover” (RANGEL, 2009, p.119). Mover sujeito e mundo cativando-os, comovendo-os, convocando-os. Uma função que fala mais ao coração que à razão. Esta função simbólica penetra na arte e através dela, em seus processos criativos e diante do seu espectador (o próprio artista e o seu público).

Aqui, esta função de “cativar-comover” (RANGEL, 2009, p.119) atravessa também as IMAGENS que articulam e que são articuladas pela ação vocal, resultado imprevisível do trabalho integrado da atriz sobre seus aspectos corporais-emocionais-imagéticos. E o pensamento da atriz? A atriz pensa em escutar as IMAGENS. Ou as IMAGENS pensam o silêncio da atriz?

2.2 SOB PÁGINAS

O plano dessas páginas envolve três esferas: a reflexão íntima sobre uma prática artística e pedagógica; as experiências vividas durante a pesquisa em prática; e a interlocução com outros modos de fazer-pensar a voz em cena. Essas três poções fizeram-se vozes que alimentaram as narrativas e pistas que tecem essa escrita.

Vozes dos recortes de diários de bordo (pessoais antigos que revisitam também minhas mestras e, principalmente, das atrizes que empreenderam juntas comigo essa pesquisa) e vozes dos registros detalhados dos exercícios das práticas vividas. **Tudo sopra e se inscreve como corpo desta tese.** Há uma apropriação por mim dessas vozes, pois que as reconheço como próprias – originárias das novas elaborações antigas – também por me encantar com as palavras escolhidas por cada atriz-pesquisadora de si; palavras reveladoras de belezas tão diversas e convergentes, palavras-imagens também construtoras de conhecimento. Um parto do entendimento de que o trabalho proposto é assim proposto, pois assim se deu: através de um processo laboratorial, do espaço-entre um grupo de atrizes e uma professora de voz – uma superfície com dimensões de sagrado.

Você conhecerá partes, fragmentos dessas atrizes por meio de suas notações e recortes de diários de bordo que reúnem registros de como esses exercícios afetaram o desempenho de cada pesquisadora; poemas, imagens capturadas, desenhos, escritos sobre as estratégias adotadas para a criação e composição cênica; reflexões sobre a voz na composição da atriz etc. As imagens desses diários e as transcrições de áudios gravados durante as práticas foram selecionadas para serem vistas aqui como texto, não apenas como citações e ilustrações. Esses materiais colhidos têm significado e sua importância se deve pela própria natureza desta pesquisa vocal que, ao tempo em que serve fundamentalmente à atriz criadora, é por ela formulada.

O diário de bordo assume um aspecto operacional de uma metodologia desenvolvida ao longo de meu trabalho em sala de aula. É através dessa estratégia metodológica que acompanho de forma mais íntima como cada estudante, cada pesquisadora ensimesmada esboça-reflete; rascunha-elucubra; traça-matuta-desenha; escreve-poetiza as experiências

vividas nas aulas prático-teóricas. Como a estudante está pensando-realizando em si os conteúdos trabalhados? Como articula esses conteúdos com outras experiências vividas e em seus palcos? Melhor: como se articula com outras experiências vividas e em suas composições cênicas a partir da reverberação desses conteúdos em si mesma? Como constrói e expande seu fluxo íntimo e único? Como realiza-pensa sua trajetória artístico-acadêmica, seus processos criativos e o mundo ao seu redor?

Para as gerações contemporâneas pode parecer ser um instrumento pouco sedutor nos dias de hoje, mas insisto na escrita à mão, na feitura artesanal dos registros em papel. Contudo, faz-se necessário o entendimento sobre o que se deseja com essa ferramenta para o alcance de objetivos semelhantes, mesmo diante da abertura de outras telas que não a do papel (por exemplo: blogs, mídias sociais e ferramentas similares, hoje tão ao alcance de todas). O diário de bordo é um embarque possível para uma viagem em que paisagens são reveladas ao tempo em que são construídas pelo mesmo olhar daquela que as veem. E, como não poderia ser diferente, o diário de bordo configura-se também como bagagem – como uma certa mala envolta em selos que lembram a viajante por onde andou – que poderá ser usada infinitamente em qualquer outra viagem se assim servir, se assim for desejado.

Quando estudante do curso de interpretação, instigada por uma professora, construí meus primeiros diários de bordo, os quais proferem em mim algo semelhante como quando olho fotografias de uma infância: aquela criança que não é outra senão eu mesma, sempre possui algo antigo a me revelar no agora – um modo inaugural de formular o mundo.

Sobre esses diários, os meus e os das atrizes e estudantes que me alimentaram, identifiquei rupturas e saltos entre um processo vivido e outro, entre um bloco de aulas e outro, entre um dia e o seu dia seguinte. Também, nem sempre datados, tentei ser o mais fiel às minhas lembranças sobre certa linha temporal (ou seria temporária?) dos anos de trabalho. Fui fiel também com as palavras escolhidas para a escrita detalhada dos exercícios práticos: as mesmas palavras do momento em que nasceram. Pedagogicamente falando, são palavras encarnadas também pelo meu jeito, meu olhar, meu modo de pensar-conduzir o trabalho da atriz. É importante alertar que essas são as minhas palavras, repeti-las poderá ser inútil. Prefiro que você as escute como se visse a paisagem por uma janela aberta, por onde entra o vento, na esperança de que as use, traduzindo para a sua própria língua.

Desejo investigar modos de oportunizar às atrizes e às professoras o acesso à atmosfera desta “pedagogia” individual, com “métodos” que se constituíram durante o embate da atriz consigo mesma e com o seu material criativo, entre sucessivas tentativas que a conduziram a novas incertezas e à ampliação de seus recursos expressivos.

Este “método” em “des”, pois justo compõe e **sugere senhas de entrada para um espaço vazio, a ser preenchido pela criação do pensamento-obra** a cada ciclo, sujeito, objetividade-subjetividade nascente, autor, indivíduo ou grupo instaurado. A ideia é que, se o sujeito for fisgado pela indicação ou abertura de um caminho, ou atalho, seguirá por seu próprio risco e impulso. (RANGEL, 2019, p. 81, grifo nosso).

Contemplando paisagens por Sônia Rangel, caminho mais segura de meus passos pelos quais sou conduzida e que insisto, digo que me levam a um lugar onde apenas encontro os meus sentidos. Se esses escritos lhe inspirarem, o “des-método” que lhe apresento poderá também inspirar suas passadas que lhe levarão a um seu lugar.

Antes de prosseguir, convido-a a considerar importante que o que está se lendo neste momento (como nos próximos) não é tão somente mais a minha fala. Este é o momento produzido, agora, principalmente por quem me escuta. Assim, espero que possa vislumbrar empaticamente, neste espaço-entre do antigo e do aqui-agora, neste espaço-entre o vivido e a sua leitura sobre esse vivido, a experiência do trabalho aqui exposto como se você mesma pudesse realizá-lo. Na verdade, confesso, esse é o meu desejo. Fiz essa cópia para você. Não precisa devolvê-la, mas, se quiser devolver-me algum pensamento de sua própria voz, pode enviar um e-mail? Gosto do calor das letras da carta, mas como uma mudança (minha quarta mudança) está prestes a acontecer, na “fôrma” do e-mail encontro a segurança de um endereço de casa imutável: elainecardim@gmail.com. Ficarei feliz em também poder escutá-la.

Ao seu tempo, quando quiser, começaremos com o primeiro exercício.

(em pé; fazemos um círculo)

Primeiro momento: percepção sobre si mesma.

Tempo sugerido: entre cinco e sete minutos.

(olhos fechados)

Pés paralelos, alinha a abertura entre os pés com a bacia; joelhos soltos, relaxados. Relaxa o quadril, nádegas, sexo. Espalha os pés pela terra, percebe a distribuição do peso pelas diferentes partes da planta do pé: calcanhares, dedos, sola do pé. Imagina também essa ligação do sexo e ânus, que vai em direção ao centro da terra como um prolongamento de nossa coluna vertebral.

Queixo paralelo ao chão (nem apontando para o alto e nem enterrado no pescoço), relaxa a mandíbula sentindo uma leve abertura entre os lábios, deixa a língua repousada no “piso” da boca. Visualiza essa estrutura da nossa coluna vertebral, do cóccix, passando pela lombar, pelas vértebras torácicas, percebendo cada vértebra, até chegar ao pescoço – as vértebras cervicais. Sente o encaixe da última vértebra com a base do nosso crânio e imagina o prolongamento dessa estrutura que segue até o alto da cabeça, imaginando como se estivéssemos penduradas por uma linha que sai do cocuruto da cabeça.

Respira, deixa livre o fluxo de entrada e saída do ar.

Relaxa os dedos das mãos, relaxa os dedos dos pés. Percebe essa estrutura de sustentação e equilíbrio – do apoio da planta do pé até o alto da cabeça – e seus prolongamentos como um vetor formado por duas extremidades, duas forças com direções opostas: uma que nos ancora ao centro da terra e outra que nos une ao centro do céu. Percebe o conforto que esse eixo, o seu eixo, traz e descansa nele.

Respira e percebe como o fluxo de entrada e saída de ar pode percorrer e mobilizar suavemente todo nosso eixo e se expandir para ombros, braços, mãos, pernas e pés. A partir da coluna vertebral, imagina que esse ar percorre todas as nossas articulações. Esse fluxo de ar ajuda a perceber nossos encaixes; deixa esse “cabide” formado pelos ombros, clavículas e pescoço descansar confortavelmente, junto também com a bacia, nádegas, sexo, ânus e toda musculatura que envolve nossos órgãos internos. Percebe essa noção entre encaixe e descanso e expande essa percepção pela musculatura que envolve a lombar, passando pelo centro das costas até a base do crânio.

¹⁴ Este é um exercício que fui “alargando” a partir do seu uso em minha sala de aula até esse formato. Olhar a outra é basilar nas salas de formação da atriz.

Através do fluxo de entrada e saída de ar, nós ouvimos, também, nossos pensamentos, lembranças, imagens, sensações, batimentos cardíacos, nossa corrente sanguínea, as pulsações de nossos órgãos internos. Não detemos nenhum pensamento, nenhuma imagem; deixemos que elas passem. Assim, através desse *vetor de forças opostas* desse eixo sustentado pelo centro do céu e ancorado pelo centro da terra, ampliando nossa relação com o espaço, percebemos nosso *arcabouço*.

Segundo momento: percepção sobre si mesma e a outra.

Tempo sugerido: entre cinco e sete minutos.

Eu vou dar um sinal e, quando abirmos os olhos, a gente vai apenas se olhar. A gente vai apenas descansar o nosso olhar no olhar da outra, sem querer comunicar nada, sem querer dizer nada, apenas escutar o olhar da outra e descansar o nosso olhar no olhar da outra.

(sinal)

(olhos abertos)

Também como um vetor formado por forças opostas, a gente vai descansar o nosso olhar sobre a gente – nossa respiração, batimentos cardíacos, pensamentos, nossas sensações, nossas imagens – e sobre a outra. Então, ao mesmo tempo em que eu aprofundo a minha escuta sobre a outra, eu aprofundo, com a mesma potência, a minha escuta sobre mim. Escutar outra pessoa – que imagens, sensações, lembranças são despertadas a partir dessa outra em mim? Como ela mobiliza sutilmente o meu *arcabouço*? Como são as suas pulsações?

Depois de um tempo num olhar, quando quisermos, procuramos um novo olhar no círculo, continuando o exercício, sem interrupção. Concentra em não se mexer (não balançar o corpo, braços, mover dedos, se coçar...). Percebe como todo o nosso *arcabouço* promove leituras de escuta desses olhares que repousam entre si. Respira, deixa o ar entrar e sair livremente e sempre.

Terceiro momento: percepção sobre si mesma e a outra, a partir de mobilizações entre distanciar e aproximar.

Tempo sugerido: entre cinco e seis minutos.

Sempre no meu sinal, nós vamos dar um passo para trás, mantendo o círculo, só que agora um pouco mais ampliado.

(sinal)

Não há uma linha, um lugar de chegada, nem numa extremidade nem na outra. Não há um fim que me basta e não há uma totalidade que caiba a outra. É um percurso em que o que há são aberturas e aberturas e aberturas e aberturas.

Assim, podemos perceber também que, a partir desse vetor horizontalizado que busca aprofundar a escuta sobre mim e sobre a outra, nós nos expandimos também circularmente pelo espaço. Ampliamos nossa escuta sobre tudo o que nos abraça nesse instante e nesse espaço (temperaturas, cores, texturas, sons, cheiros, lembranças, imagens...); tudo isso faz parte desse momento e constrói nossos pensamentos, sensações, imagens, emoções... Através dessa escuta ultrasensível eu também me presentifico.

(sinal)

...

(Continuamos o exercício sempre em silêncio. Quando o círculo chegar à distância desejada, a cada novo sinal, damos agora um passo à frente, continuando a mesma dinâmica, repousando em profundidade em cada novo olhar. Passo a passo até que o círculo esteja confortavelmente o mais diminuto possível – portanto, mais fechado que o círculo inicial).

(sinal)

Quarto momento: percepção sobre si mesma
Tempo sugerido: entre um e dois minutos.

(olhos fechados)

Lentamente a gente fecha os olhos deixando permanecer a experiência, continuando o exercício de escuta ultrasensível, percebendo as reverberações do exercício em nós. Percebemos que o espaço, a outra e eu somos reveladas na mesma proporção que nos revelamos; somos construídas na mesma proporção que construímos. Pela escuta, eu me acesso e, porque eu me escuto, eu acesso a outra e o espaço.

Permanecendo de olhos fechados, ao meu sinal, juntas, vamos fazer um som inaudível, um som que não se ouve, mas que é resultante da nossa experiência.

(sinal)

(som inaudível)

Com um gesto, nós guardamos esse som em algum lugar em nós. Cada uma, a seu tempo, escolhe o seu lugar em você e realiza, ao seu modo, o seu gesto simbólico.

Agora, inspira e solta o ar com um suspiro; inspira e solta o ar com um suspiro; e inspira e solta o ar com um suspiro.

(devagar, abrimos os olhos)

Sugiro repetir o exercício sempre que desejado no início e/ou final de um dia de trabalho.

3. SAGRADO

Quantas dimensões uma imagem atravessa desde sua concepção, passando pelo processo de materialização, até chegar ao encontro do outro? No âmbito das imagens que pulsam no inconsciente coletivo, haveria distinção entre indivíduos e o outro? Somos resultado de impressões singulares, mas tangenciamos as almas dos demais indivíduos e buscamos dados, sem saber, operando com nossas dualidades, buscando reestabelecer a unidade “perdida” entre o eu e o outro.

Sonia Alhanat (2017, p.62)

Figura 01 – Fotografia de Sonia Alhanat



Fonte: fotografia extraída do livro Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger 2016/2017 (ALVES, Aristides; GOUVÊA, Isabel; LIMA, Márcio, 2017, p. 69)

Dedico-me agora ao espaço de trabalho – o lugar físico, a sala de aula, o galpão, a sala de ensaio, o tablado; o solo onde a atriz em trabalho pisa – e o que podemos compreender sobre a sua importância nas relações estabelecidas com a pesquisa aqui proposta: o da criação

cênica a partir do trabalho vocal integrado aos elementos expressivos da atriz: seu corpo, suas emoções e suas imagens. Não tratarei aqui sobre a relação do espaço com o trabalho vocal no que se refere à consciência sobre ele ao pensar, por exemplo, a projeção da voz. Aqui proponho um olhar que ganha um sentido de profundidade ao expor o que, para mim, é também um requisito para o trabalho da atriz: uma noção sensível de pertencimento, identidade e comunhão com o fazer teatral. Para isso, tratarei sobre o espaço de trabalho como um **espaço sagrado**.

O **sagrado** enquanto **espaço** se estabelece sob a ideia de que algo ali é venerado ou, pelo menos, é reconhecido a partir de um respeito singular. Serve à realização de uma espécie de entrega única que revela intimamente a ser humana diante de si mesma e diante daquilo que entende como missão, desafio, descoberta e aspiração a uma leitura, a partir de uma vivência pessoal, sob uma atmosfera misteriosa, pois aberta a explorar o contingencial ali instaurado e, por isso mesmo, desconhecido. Acolhe também um conhecimento de comunhão da atriz consigo mesma, com a outra e com um além-do-que se pode alcançar ou compreender em sua totalidade.

O ambiente físico de treinamento e criação pode ser compreendido como um lugar facilmente descrito – e geralmente bastam pouco mais de três linhas para visualizá-lo. Visto através da noção de **sagrado**, envolve também uma parte que dificilmente se descreve plenamente, pois, nesse espaço, se estabelece na atriz uma noção de que há uma estrutura cultivada para o alcance de uma expressividade única, potencialmente plena e desconhecida. Portanto, a descrição dessa estrutura a que me refiro não cabe em três linhas e não se esgotaria nesta escrita. Através de um olhar pertencente ao mistério abordo as relações da atriz com o seu fazer teatral, a partir de uma reflexão sobre o espaço de trabalho como um **espaço sagrado**.

Quando estudante, ao ver a impressão de meu corpo no tablado, através da marca de suor que deixava ao deitar-me no piso, inaugurei uma leitura íntima com a sala de aula que era atravessada por algumas fantasias: 1. Algo de mim se eternizava naquele espaço – meu suor, lágrima, saliva, partículas de pele eram absorvidas; 2. A sala estava impregnada de muitas que ali se deixaram antes de mim; 3. Esse espaço absorveria muitas outras que viriam após a minha passagem; 4. Centenas, talvez milhares de atrizes no mundo, naquele mesmo

instante, junto comigo, também se imprimiam em algum outro tablado. A noção de que eu modifico o espaço e de que ele também é composto por muitas – portanto, não sendo ele plenamente vazio – se eternizou em mim. De forma semelhante, ao pisar em cada palco, ainda hoje imagino a incrível movimentação de atrizes em suas personagens que a caixa escura abriga (aquelas que vieram antes de mim e as que ainda nasceriam naquele palco). O espaço físico de trabalho tornou-se sagrado ao tempo em que inaugurou em mim a noção de pertencimento àquele espaço. A partir dessa noção de pertencimento, inevitavelmente, me vi presentificada, pois tornar-se presente no tempo-espaço do aqui-agora é também compreender, de forma sensível, que há um passado e um futuro. Ainda antes de falar sobre a **presentificação**, gostaria de me deter mais sobre essa impressão de pertencimento e sua relação com o trabalho da atriz.

O sentimento de fazer parte do espaço decorre da ação de fusão da atriz e do **espaço sagrado**. Ao entender a sua relação com o lugar de trabalho como uma relação sagrada, de pertencimento, de fusão e, portanto, de troca e transformação (de estados), a atriz compõe o espaço. Em conexão, o **espaço sagrado** também compõe a atriz e suas relações com o seu fazer artístico. Numa via de mão dupla, se a relação com o trabalho for de confiabilidade e, então, de disponibilidade; haveria a presença de uma atmosfera de segurança que propiciaria e incentivaria a entrega da atriz ao seu trabalho. Se há o reconhecimento de que o trabalho da atriz é um lugar de riscos e exposições de não-saber, bem como de pesquisa sobre seus modos e desejos de uma expressão e investigação pessoais, julgo necessária a instalação de uma atmosfera de respeito que protege e expõe tudo o que envolve – principalmente quando testemunha aquilo que está nascendo no exato instante-agora. No **espaço sagrado**, os acontecimentos e a própria natureza física do ambiente podem estabelecer relações significativas no trabalho da atriz, mesmo as adversidades. O que poderiam ser essas adversidades?

Quase nunca temos um espaço físico plenamente adequado ao trabalho. Dimensões, piso, temperatura, materiais, isolamento acústico, dificilmente são combinados exatamente como desejados. Aceitar as condições reais e trabalhar a partir delas e com elas é abrir-se a descobertas singulares que o **espaço sagrado** proporciona. Do contrário, o trabalho corre o risco de perder seu fluxo a cada instante que “brigamos” com as suas circunstâncias dadas.

Isso não quer dizer que não devemos reagir às adversidades. A reação também é uma ação de resposta, que pode indicar em si a existência ou o início de um diálogo. Contudo, essa troca se torna produtiva quando a atriz, ao escutar o **espaço sagrado**, reage, inserida na atmosfera de trabalho, ampliando essa escuta para si. Ao descobrir internamente como este espaço e, portanto, também suas adversidades, alimentam o seu fazer artístico. Aliás, a escuta é um princípio fundamental para a construção do **espaço sagrado**. É através dela que iluminamos também sua outra dimensão: o espaço interno da atriz.

A ação de escutar envolve uma disponibilidade e atenção ao espaço externo como também ao espaço interno, pois abraça os pensamentos, emoções, reações físico-sensoriais e imagens internas que nascem no momento da escuta como reações ao que se escuta. A escuta envolve nossas experiências passadas, o que tomamos por referências, o que cremos ser nossas memórias, nossos gostos, bem como o espaço aberto – um certo silenciar-se – para que, aquilo que se escuta, se escute pela primeira vez. Quanto mais a atriz desenvolve essa sensibilidade sob sua noção de silêncio diante do **espaço sagrado**, mais sensível e indissociável será sua escuta em ambas as suas dimensões: externa e interna. A **Escuta em Profundidade** caminha, portanto, em direção ao que há de mais pessoal e, ao mesmo tempo e com mesma potência, ao que é externo em relação ao que nos é de mais pessoal.

Ao entender a escuta como um processo que enlaça ambas as dimensões (interna e externa) do **espaço sagrado**, nossas reações e o que criamos a partir daquilo que se escuta no espaço-tempo-aqui-agora envolveriam, portanto, uma noção de passado e uma noção de futuro. Esta última, própria do ato da criação – ao criar, a atriz redesenha no presente um outro futuro para além do seu (em direção à criação de seu papel) e seu próprio eu futuro, visto que o trabalho de criação modifica a atriz ao tempo em que a atriz esculpe os caminhos de seu desempenho e de seu papel.

Também, para a professora, o exercício da escuta do **espaço sagrado** e, lembrando, suas adversidades, alimenta o seu fazer artístico-pedagógico – como veremos mais adiante, através da prática.

3.1 ARCABOUÇO

Ao escutar a palavra **arcabouço**, quais são as imagens que são despertadas em você? O que significa para você arcabouço? – eis a pergunta lançada às atrizes da oficina-laboratório. Pode escutá-la também para si.

Líliith: [...] veio da arca. É a arca que cada um já traz consigo, de história... aquela velha história da maletinha que cada um tem e que está com a gente. A gente usa muito [o termo] arcabouço teórico, mas agora você falou e me veio essa ideia... O que é nosso está com a gente. Está, não precisa a gente ficar “vou ativar isso ou aquilo”, já está nessa arca que somos.

Fao: [...] um armariozão, assim bem grande, cheio de compartimentos... meio empoeirado, também... Sugere estruturas, conforto e suporte e, ao mesmo tempo, algo que precisa ser desempoeirado, precisa ser olhado, mexido para não pesar.

Elaine: Interessante que, quando você fala de poeira, me veio a ideia de que o arcabouço então tem uma certa idade, uma certa ancestralidade.

Líliith: Nesse sentido mesmo que você trouxe do *arqui*¹⁵. Do arcaico, no sentido não de velho, mas de que vem lá... A mesma ideia de que você trouxe também de que é singular porque é um, mas singular também porque somos todos.

Fernando: A imagem que me veio foi de um grande caixote de madeira, madeira pesada, em que eu coloco as minhas coisas e guardo bem guardado. E que eu escolho o que tirar. E lá é seguro, muito seguro, tem uma segurança.

Gustavo: Para mim veio muito a imagem de chão; de chão, de território com degraus, com pedaços, com muitos degraus, por onde eu piso, por onde eu ando, por onde eu caminho, por onde eu conheço mesmo sem saber que eu conheço. A minha ideia é de alicerce, é aonde eu mergulho quando eu não sei o que fazer, porque ali vai ter uma informação, mesmo eu desconhecendo. Quando fala da arca parece que faz muito mais sentido, mas a primeira imagem que me veio é alicerce... É tudo que eu trago (na vida), é meu chão onde vou caminhando.

Elaine: Então é o chão que você também vai construindo.

Gustavo: Sim! Vai tendo estrutura.

Elaine: Queria que vocês ficassem atentas a todas essas imagens que estamos compartilhando... E eu queria trazer um outro sentido para somar a essas imagens: *arcabouço* também significa esqueleto.

¹⁵ A atriz se refere à palavra grega *arché* (ou *arque*), princípio primordial de toda a realidade, que pode ser compreendida, também, como unidade da realidade; contém em si um único princípio existente em toda realidade.

Líliith: Olha que interessante, porque quando você falou da arca eu pensei: a arca que sou... É uma estrutura, é uma madeira que a gente tem... E Fernando falou da madeira pesada.

Elaine: Então, hoje a gente vai dedicar o dia para o nosso *arcabouço*... Eu chamava de ossada, porque eu gosto de pensar em ossos, no esqueleto... Tira a carne, tira tudo e fica o osso. Depois – porque eu gosto muito do dicionário, eu vou achando as palavras e vou brincando com as palavras –, eu descobri que ossada é coisa morta. A ossada não tem vida... É um sentido muito forte e vai de encontro ao que eu desejo propor. E aí, então, eu descobri [a palavra] *arcabouço* que, para mim, se abriu. Então... Nosso *arcabouço*, nosso esqueleto, nosso baú, nosso armário, nossa arca, nosso chão.

A seguir, apresento mais um exercício, que intitulo “Ossos”. Em 1995, quando estudante na graduação da Escola de Teatro da UFBA, aprendi este exercício com a Profa. Meran Vargens, no componente Fundamentos da Expressão Vocal. Em 2011, quando iniciei no ensino universitário, como professora substituta, principalmente com turmas de Dicção I¹⁶ relembrei esse exercício (ao meu modo), relacionando-o principalmente à prática de relaxamento e concentração sobre si, ao tempo em que trabalhava a consciência tátil sobre o sistema esquelético. Já na época, ainda de maneira inicial, entendia a consciência sobre o sistema esquelético como uma introdução aos conteúdos da fisiologia vocal. Os relatos de experiência das estudantes sobre o experienciado e a possibilidade do uso sistemático desse exercício, ao longo dos anos de ensino, possibilitaram adaptações que expandiram cada vez mais minha condução em direção à promoção da consciência da unicidade da atriz. Ao tempo em que o sistema esquelético é visto-sentido em suas distintas partes (ossos e encaixes), exploramos a noção de mobilização integrada desse sistema com foco nas articulações, na respiração e na relação existencial interdependente entre os espaços internos e externo e entre a noção sobre si e sobre uma outra.

¹⁶ Componente optativo que atende principalmente ao Bacharelado Interdisciplinar, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA).

(fazemos em duplas)

Vocês vão se revezar na posição: uma pessoa em pé, a outra pessoa deitada e, no segundo momento, troca. Para ambas, a percepção e escuta serão sempre de profunda conexão interno-externa. O tempo de duração do exercício é dado por quem está manipulando a colega, mas, atenção: ao mesmo tempo em que cada uma tem um ritmo, uma pulsação, não a perdemos, mas nutrimos a consciência de que não estamos sós nesse espaço. Entre todas vocês há uma conexão sutil que harmoniza de forma fluida um ritmo coletivo de execução desse exercício. Esse é o tempo de duração do exercício.

Uma atriz se deita de barriga para cima. Olhos fechados, pernas esticadas, a abertura entre os pés é mais ou menos a abertura da bacia, braços ao longo do corpo, mãos descansando no piso, queixo perpendicular ao chão, maxilar relaxado – sente uma abertura suave entre os lábios –, língua relaxada no “piso” da boca, percebe a linha da coluna vertebral que vai do cóccix ao pescoço, percebe se o pescoço está alinhado a esse eixo (cabeça não pende nem para um lado, nem para o outro). Sente as partes do seu corpo que tocam o chão, entrega, espalha esse corpo no chão; percebe as partes que não tocam o chão e entrega, espalha essas partes também em direção ao chão, imaginando cada vez mais seu corpo pesar como se o chão acolhesse você.

Observa a entrada e saída do ar, o fluxo contínuo, suave, ininterrupto do ar que ilumina, que revela o seu **arcabouço**. Deixa que este ar visite as imagens de seu **arcabouço**. Imagina que esse fluxo de ar reverbera, se amplia, cada vez mais, chegando em cada articulação, aerando essas articulações, como se o ar quente também fosse um óleo que lubrifica esses pontos. E, permanecemos assim, deitadas, imóveis, apenas respirando.

Quem está em pé vai manipular os ossos e suas articulações como investigadores, como uma espécie de arqueólogo dos ossos vivos. Percebe o tamanho do osso, a forma, o peso, como ele se encaixa, as possibilidades de articulação desse osso, com movimentos suaves e presentes, respeitando os limites dos ossos vivos – não é alongamento. A nossa intenção é, também, ajudar o ar a lubrificar esses encaixes, reforçando essa imagem, através de movimentos suaves: ir passando um óleo em cada articulação que você investiga-mobiliza.

Iniciamos com o pé esquerdo, passando por cada ossinho de cada dedo do pé. E vamos subindo: planta do pé, tornozelo (apoia o tornozelo com a ajuda de uma mão), até o joelho começando pela rótula. Depois, segurando a batata da perna e apoiando o joelho, exploramos esse encaixe e continuamos subindo. Chegamos ao fêmur, ao encontro do fêmur com a bacia, até explorar movimentos que

reverberam em todas as articulações. Percebemos como o nosso arcabouço se conecta, como se mexe e como o movimento reverbera nas outras estruturas que estão conectadas entre si.

Fazemos, primeiro, numa perna e deixamos que nossa parceira respire as sensações despertadas nas partes mobilizadas e no todo. Depois, começamos pela outra perna, também pelos dedos dos pés. Importante: se percebemos que a pessoa que está deitada não está entregando completamente o seu peso, paramos, fazemos movimentos mais lentos, ou até um movimento como um balancinho para que a parceira volte a relaxar e a se entregar. Tudo é suave e presente.

Depois das duas pernas deixamos que nossa parceira respire as sensações despertadas nas partes mobilizadas e no todo. Vamos em direção à bacia. Percebemos o tamanho, a forma, o peso e como ela se articula e reverbera na coluna e outras estruturas. Experimentamos movê-la lateralmente (em direção aos ombros e em direção aos pés), para descolá-la do chão. Deixamos que nossa parceira respire as sensações despertadas nas partes mobilizadas e no todo e, então, passamos para uma das mãos e investigamos: dedos, palma da mão, pulso, cotovelo até chegar ao ombro, clavícula. Apoiamos o braço, segurando-o e movendo-o, explorando todas as possibilidades de mobilização entre as articulações. Deixamos que nossa parceira respire as sensações despertadas nas partes mobilizadas e no todo e, então, passamos para os dedos da outra mão, seguindo o mesmo caminho, dando sempre esse tempo de percepção da parceira sobre si.

Então, apoiando a cabeça de quem está sendo manipulada com as duas mãos, exploramos suavemente as articulações do pescoço. Depois investigamos o encaixe entre o pescoço e a base do crânio. Movimentos para um lado, para o outro, diagonais, circulares... A cada momento, escutamos nossa parceira, sentindo se ela está abandonando todo o peso da cabeça em nossas mãos. Se não estiver, paramos, fazemos pequenos movimentos lentos como um balancinho suave. Só continuamos o exercício quando percebemos que ela voltou a se entregar – geralmente, a cabeça é a parte mais difícil de se deixar abandonar.

Quem está deitada percebe dois polos de concentração que estão intimamente ligados, se conectando, numa ponta, à percepção de cada osso e articulação que estão sendo manipulados; e, com a mesma potência, na outra ponta, a como essa experiência reverbera, a partir desse ponto, no seu arcabouço, abraçando suas estruturas físicas, emocionais e imagéticas. Quais são as imagens despertadas, os pensamentos, as sensações, as lembranças, as pulsações, as respirações, os batimentos cardíacos que vão sendo mobilizados a partir de cada ponto articulado?

Então, escutando esses dois polos que são: a concentração em pontos específicos e a percepção de seu arcabouço a partir de seus ecos, percebemos que o nosso olhar se estende também ao espaço que nosso arcabouço ocupa e, para além dele, ao espaço ao nosso redor. Imaginamos como se o nosso foco de concentração reverberasse em ondas circulares, a partir de um centro – uma articulação, um osso – mobilizando nosso arcabouço e o espaço que se ocupa no mundo. Percebo o contato do corpo com o piso – esse desenho único no mundo formado por mim, deitado nesse piso, dessa sala, dessa casa, desse bairro, dessa cidade... os sons, cheiros, temperaturas, texturas...

E compreendemos que, quanto mais escutamos esse ponto que está sendo manipulado, mais alcançamos ampliações sobre o meu espaço e o espaço ao meu redor.

Hoje, sabemos que uma análise antropológica forense dos ossos e do sistema esquelético pode determinar, entre outras categorias individuais, a idade, etnia, sexo e estatura de uma pessoa. A partir da ossada passada, consegue-se, através de tecnologias de reconstituição, chegar a uma imagem de uma ser humana, possibilitando nos aproximar de como ela seria fisicamente. Digo isso, pois, para nós, é interessante pensar que, ao mesmo tempo em que nosso arcabouço mostra nossas similaridades, pois suas partes constituintes são, por natureza, as mesmas, ele revela também uma certa individualidade, uma personalidade.

A percepção e a observação da singularidade da atriz – o que lhe é pessoal e ao mesmo tempo estabelece similaridades universais – como sua própria natureza constituinte, a partir da exploração do esqueleto (ossos, articulações, mobilizações, flexibilidades, limites, formas, pesos...) de uma outra e de si própria, poderia ser um ponto inicial para exploração acerca de uma postura vocal – um equilíbrio próprio, uma compreensão das relações de seus sistemas físicos-psíquicos-emocionais. Aqui, o caminho sugerido para essa descoberta prática se dá por um estado de entrega, de abandonar-se sob as mãos outras e de percepção do seu arcabouço e suas relações com o **espaço sagrado**. Um estado de relaxamento no qual o trabalho estabelece a ampliação da consciência sobre estruturas palpáveis (dos ossos e de como se articulam, por exemplo), ao tempo em que registra também suas estruturas intangíveis; sensações, imagens, lembranças e outras percepções íntimas da atriz que se busca, que se pergunta: como sou-estou-sendo?

Tocar as estruturas tangíveis e intangíveis que nos constituem é uma ação fundamental para a atriz que deseja compreender um caminho de exploração de suas características e potencialidades vocais.

Como está se sentindo?

Exercício 03 - Sonorização a partir das vértebras¹⁷

(deitadas; fazemos individualmente)

Primeiro momento: percepção sobre si mesma.

Tempo sugerido: entre cinco e sete minutos.

Deitadas de barriga para cima, joelhos dobrados, plantas dos pés apoiadas e esparramadas no chão, braços relaxados ao longo do corpo. Abertura entre os pés é similar à abertura do quadril. Relaxa o maxilar, permitindo uma suave abertura entre os lábios. Língua relaxada no piso da boca, relaxa sobranceiras. Observa o fluxo livre de entrada e saída de ar. Percebe o chão que te toca (texturas, temperaturas...) e o espaço que te abraça (sons, cheiros...). Sente as partes da coluna que tocam o chão e as que não tocam (lombar, pescoço...), relaxa e busca esse contato com o chão, esparramando todo o corpo sobre o piso.

Iniciando lá por baixo, pelo sacro, começamos a fazer uma massagem nesse osso, pressionando-o levemente no chão. O chão ajuda a sentir; ele vai nos dando o limite e é através desses limites que vamos descobrindo o tamanho, a força, o peso do sacro e suas possibilidades de articulação. Primeiro, sem sair do chão, experimentamos movimentos leves, percebendo esse pequenínssimo balanço (báscula) da pelve. Então, amplia para movimentos de um lado para o outro, movimentos circulares.... Explorando as bordas que definem o sacro.

É importante uma escuta sensível sobre si, observando sempre possíveis tensões que são desnecessárias (dedos das mãos, maxilar, ânus, pescoço...). Percebe, imagina que o ar quente, na inspiração, chega até esses pontos de tensão e, na expiração, percebe seu efeito relaxante. Deixamos o fluxo respiratório livre, buscando sempre o relaxamento físico através de um abandonar-se ao chão. Através desse contato com o piso, seguimos massageando todas as vértebras, das mais inferiores às mais superiores, até chegarmos à nuca e ao encaixe da coluna com o crânio.

¹⁷ A báscula da coluna vertebral é um exercício comum de corpo que pode ser visto, por exemplo, tanto no ensino de teatro como no de dança. Durante a pesquisa vocal no mestrado, desenvolvi o terceiro momento do exercício a partir de experimentações próprias.

Segundo momento: percepção sobre si mesma a partir da elevação da coluna vertebral.

Tempo sugerido: entre cinco e sete minutos.

Agora, empurrando o chão com as plantas dos pés (essa será nossa principal engrenagem de esforço), vamos descolar a coluna vertebral do piso, erguendo-a lentamente, iniciando pelo cóccix até a cervical. Nessa pesquisa sobre si, visualizamos e sentimos nossa coluna, retirando cada vértebra do chão, degrau por degrau, imaginando separadamente cada vértebra e como elas se articulam, sempre buscando a ajuda do chão – que registra nossas bordas, para ampliar nossa percepção. Sentimos como cada vértebra pressiona o chão e usamos isso para massageá-la.

Ao longo dessa etapa do exercício, observamos certas regiões da nossa coluna que saem do chão como se fossem um bloco. Então, investigamos esses blocos, tentando flexibilizá-los cada vez mais, destacando cada vértebra. O movimento é lento e concentrado em ampliar, cada vez mais, nossa escuta sobre cada pedaço.

Muita atenção quando atravessar o centro das costas. É necessário ativar a consciência sobre como movemos a coluna do chão a partir da pressão das plantas dos pés, empurrando o chão e perceber que, naturalmente, cada vez mais, iremos envolver a musculatura inferior (nádegas, pernas...) que nos dá o suporte necessário para realizarmos o movimento sem comprometer tensões desnecessárias (principalmente da musculatura superior). Deixamos a respiração agir como ela quiser agir. Não precisamos ordenar nem a entrada de ar, a inspiração e tampouco a sua saída, a expiração – deixamos a respiração fluir naturalmente, atentando apenas em não travar esse fluxo contínuo e sereno do ar.

Sempre atentas ao relaxamento da musculatura superior: mantemos a mandíbula relaxada, a língua relaxada no piso da boca e espalhamos as clavículas no chão, “descolamos” os ombros das orelhas. Assim, sentindo as possibilidades de relaxamento dessa rede de músculos superiores, ampliamos o espaço interno do pescoço, nuca, buscando perceber, cada vez mais, as vértebras que vão em direção ao pescoço e à base do crânio. Então, percebemos que, mesmo em compressão, conseguimos manter aberturas (por menores que pareçam ser) do nosso espaço interno, principalmente na parte superior de nosso arcabouço, e deixamos o ar caminhar por esses espaços como se ele fosse dilatando nossos espaços interiores.

Explorando as bordas, por intermédio do piso e como nos articulamos, vamos até o máximo que podemos ir confortavelmente, mantendo a fluidez da entrada e saída do ar e a noção de ampliação do espaço interno, mesmo em compressão. Quando chegar no pescoço, nos conectamos também com nossa base do crânio. Percebemos seu peso, força, tamanho e o massageamos, explorando suas bordas através do contato com o chão.

Agora, repousando, parte por parte, da cabeça ao cóccix, fazemos o caminho inverso, mantendo a dinâmica de percepção sobre nosso arcabouço. Sempre a partir do contato da planta dos pés com o chão, sustentamos a pelve erguida, enquanto cada vértebra, degrau por degrau, volta a repousar no piso até a chegada da bacia.

Terceiro momento: percepção sobre si mesma através da sonorização.

Tempo sugerido: entre dez e quinze minutos.

Depois de fazer essa massagem algumas vezes (cada uma ao seu tempo e ao seu modo), ampliamos nossa investigação através do som que é produzido a partir da ativação de cada vértebra em contato com o piso. O mecanismo do exercício é o mesmo, apenas alargamos nossa escuta, agora, sobre o som que sai em nossa expiração (sempre pela boca).

Na medida em que enrolamos e desenrolamos a coluna – retirando-a do chão e repousando-a, parte por parte, de volta ao chão -, investigamos nossos sons através da liberação de vogais, mantendo o fluxo livre e natural de entrada e saída de ar. Lembrando que nenhum exercício nosso está ligado ao fôlego – nunca devemos esgotar até o fim a saída de ar – e, sim, ao sustento, com brilho e conforto, desse som no espaço sob a forma com que ele próprio se revela a nós, ao tempo em que ele nos revela.

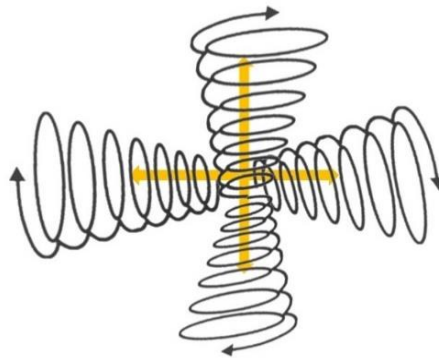
Subimos e descemos cada vértebra algumas vezes, mantendo a escuta sobre como o próprio fluxo sonoro se organiza e nos organiza. Durante todo o exercício é importante permitir que os sons do nosso **arcabouço** também nos conduzam em imagens, sensações, lembranças... Percebemos que o contato com cada osso pode nos revelar um som diferente no timbre, altura, intensidade, duração e volume. Vamos imaginar que o som nasce do osso e irradia, mobilizando nossas estruturas (palpáveis e impalpáveis), nos convocando integralmente. Percebemos como nosso **arcabouço** se reorganiza sempre em direção ao encontro do caminho de abertura de nosso espaço interno, de maior conforto e maior interesse. Individualmente permanecemos o tempo que precisamos dedicar a cada passo da nossa experimentação.

Após esse tempo de investigação necessário, passamos a uma nova etapa de atenção. Agora, ao pressionarmos no chão cada vértebra da coluna, quando escutarmos que acessamos uma parte óssea e sonora desejada, paramos o movimento (sustentado sempre pelo contato das solas dos pés que pressionam o chão). Inicialmente, deixamos esse som sair de forma suave até que ele nos diga para onde mais ele quer avançar. Podemos manter a sonorização com a mesma vogal ou experimentar outras vogais. E, então, livre e intencionalmente, arriscamos esgarçar esses sons ao tempo que ampliamos o nosso espaço interno e nos presentificamos nesse espaço que ocupamos. Quanto mais íntima a escuta maior será a porosidade entre a liberação e a produção sonora nascidas durante o exercício.

A partir da percepção do que podemos chamar de um **vetor de forças opostas** (vide Figura 02, a seguir), formado pelas forças de ação das vértebras no piso e, na mesma proporção, de reação (como impulso) do chão contra as vértebras, percebemos que os sons produzidos também se expandem em direções opostas: não apenas em direção ao centro do céu, como também em direção ao centro da terra. Assim, em cada ponto, em cada vértebra, experimentamos pressionar o chão com maior ou menor peso, com maior ou menor intensidade e, assim, percebemos também como isso pode mobilizar qualidades sonoras diferentes – sons mais intensos, sons mais sutis, entre outros, vamos brincando com as qualidades e suas diferentes possibilidades.

Estamos trabalhando com posturas de compressão e contração musculares e ósseas, ao tempo em que escutamos como ampliar nossos espaços internos de forma a desobstruir o caminho de saída que o som encontra para si. Percebemos possíveis obstáculos e trabalhamos também a partir deles, buscando entender como eles atravessam os sons. Mesmo que nosso **arcabouço** esteja mais ou menos comprimido, eu mantenho o fluxo de ar confortavelmente livre, concentro o esforço nas plantas dos pés que empurram o chão e no suporte da musculatura inferior, deixando clavículas, nuca, braços, dedos das mãos, todo o rosto (sobrancelhas, maxilar, lábios, língua etc.), entre outras partes superiores do corpo relaxados e esparramados no chão.

Figura 02 – Vetores de forças opostas



Fonte: elaboração própria

A partir de cada ponto de nascimento do som, que podemos chamar de centros de força – que se deslocam na medida em que nós pressionamos outros ossos de nossa coluna vertebral – investimos na ampliação de nossa percepção sobre os caminhos da nossa voz, que abrange outros **vetores de forças opostas**; não só em direção ao centro da terra e em direção ao centro do céu, como, por exemplo, também para o alto da cabeça e para além dos pés. E, assim, nos amplificamos nesse espaço, nesse **espaço sagrado** constituído por nossos espaços interno e externo.

Para finalizar, retornamos ao chão, nos entregamos ao chão e, mais uma vez, percebemos: como estamos? Registramos as sensações que envolvem nossas articulações, ossos, musculaturas, órgãos internos, descobertas, pulsações, pensamentos, sentimentos, imagens despertadas... Como ocupamos agora o nosso **espaço sagrado**?

Inspira e solta o ar com um suspiro.

Inspira e solta o ar com um suspiro.

Inspira e solta o ar com um suspiro.

Para levantarmos: deitamos lateralmente e, apoiando as mãos no chão, empurramos o chão e colocamos as plantas dos pés no chão; agora nossos pés empurram o chão e, com o impulso do chão contra nossos pés, vamos levantando lentamente, maxilar relaxado, língua relaxada, joelhos dobrados, deixa os braços soltos, cabeça pesada. Desenrolamos a coluna devagar, retornando à postura em pé, percebendo o encaixe de vértebra por vértebra até que a cabeça se encaixe na última vértebra e o queixo repouse paralelamente ao chão.

Apenas uma observação que considero importante: comumente, a intensidade da voz é traduzida como volume; mas, a intensidade se relacionada com a força da corrente de ar em relação com um maior ou menor tensionamento das cordas vocais durante a sonorização. Então, eu posso impulsionar minha vértebra e fazer com que esse ar passe com maior vigor pelas minhas cordas vocais, liberando e produzindo um som com uma intensidade maior, como eu posso suavizar essa camada de ar e obter um som de menor intensidade. Assim, compreendemos sons de grande intensidade e volume baixo como, também, de pequena intensidade e volume alto.

Sugiro imensamente a repetição desse exercício, quando você poderá se concentrar, cada vez mais, na execução do terceiro momento – passando mais rapidamente pelo primeiro e segundo momentos (apenas para ter um diagnóstico sobre como se encontra no momento presente; além da ativação e flexibilização de cada vértebra). Através de sua repetição, além da possibilidade de novas descobertas e registros sonoros diferenciados, percebemos também o aumento do desempenho vocal e da clareza dos caminhos do som – minimizando seus obstáculos, como também aproveitando os obstáculos como propulsores que determinam diferentes qualidades sonoras – quanto à sua propagação nos espaços interno e externo.

Esse é um desdobramento do exercício anterior. Pode ser feito como sequência do exercício 03, como separadamente, após ter experienciado em si a estrutura de sonorização, a partir de nossas vértebras através do apoio do chão. Agora, esse apoio será mais sutil e será dado pelo corpo da parceira num primeiro momento e, num segundo momento, individualmente por meio da sensação da presença de um apoio (imaginário) que nos ajuda na percepção dos *centros de força do som* a partir de nossa coluna vertebral.

Por isso, é importante ter a memória da experiência anterior para descoberta de novos caminhos e entender suas adaptações em nós mesmas – principalmente no que diz respeito ao uso do apoio do chão que ativa, em nós, **vetores de forças opostas**, visto que, agora, realizaremos o exercício em pé. Esses vetores são construídos mediante a instalação de uma base ativa, considerando o impulso das plantas dos pés que “empurram” o chão (de forma mais ou menos intensa) e direcionam nosso **arcabouço** contra a gravidade, para o centro do céu. Igualmente fundamental é a consciência dos **vetores de forças opostas** que expandem a voz em nosso **arcabouço** em direção à nossa parte frontal (e além) e, lembre-se sempre, de igual proporção, às nossas costas (e além). Importante perceber que, ao ficarmos em pé, os **vetores de forças opostas** ganham lateralidades e angulações tridimensionais mais presentes, abrindo possibilidades maiores de encontro de diferentes e simultâneos vetores.

(em pé; fazemos em duplas)

Primeiro momento: percepção sobre si mesma através da sonorização com apoio físico.

Tempo sugerido: entre cinco e dez minutos.

De costas uma para a outra, uma atriz será apenas o apoio (como uma parede móvel), enquanto a parceira experimenta descobrir o exercício de sonorização em si mesma. É importante perceber onde e como quem realiza a sonorização vai requisitar a presença do apoio – desde a bacia até a cervical, observando também as áreas mais difíceis de contato. É ela quem irá estabelecer o andamento do exercício; o apoio serve à sua condução.

Um ponto importante: a pessoa de apoio não tem como função sustentar nosso peso e sim ajudar na construção dessa imagem, dessa lembrança do que era ter um chão que apoiava nossas costas e possibilitava, pelo contato, a localização de centros de força. Então, é fundamental manter a consciência sobre nossa base,

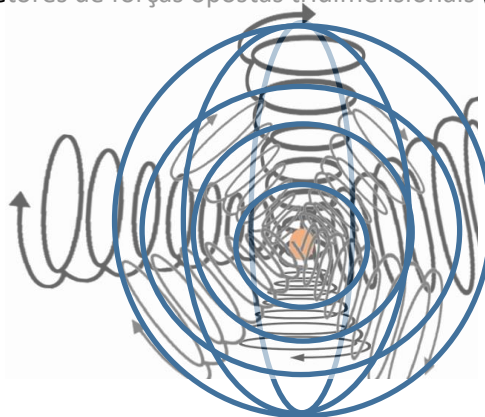
responsável por nosso eixo de sustentação, que nos conecta com o centro da terra e com o centro do céu.

Vamos trabalhar sempre com os joelhos confortavelmente soltos, levemente flexionados, ampliando nossa consciência sobre nosso contato ativo com o chão. Busquem esparramar as plantas dos pés e os dedos dos pés no chão, procurando entender em si a construção de sua base: seu enraizamento e sua expansão vertical (para cima e para baixo). Quando dobramos os joelhos, pressionamos o chão que nos orienta a sustentar nosso *arcabouço* sob a força da gravidade. Essa noção presente sobre esse impulso (mais ou menos sutil) dos pés contra o piso é o ponto inicial, agora, da construção de nossos **vetores de forças opostas**.

Sempre é bom lembrar que jamais devemos trabalhar com os joelhos esticados, pois, além de nos imobilizar (já tentaram saltar ou andar sem dobrar os joelhos?), essa postura estabelece tensões que irradiam para a bacia no cóccix, sobem pela coluna até a cervical, provocando um estrangulamento de nossas articulações, reprimindo a abertura de nossos espaços internos e bloqueando o fluxo de engrenagens que envolvem até nossas estruturas mais periféricas como braços, mãos, pernas, pés e dedos. Lembrem como nosso arcabouço é formado por estruturas imbricadas, impossíveis de serem isoladas em sua totalidade? (exercício Ossos, p.41).

De forma análoga ao exercício anterior, agora contra as costas de nossa parceira, continuamos nossa pesquisa pessoal, ativando as várias partes de nossa coluna, escutando as qualidades sonoras que nascem do impulso de cada vértebra. Vamos manter a memória dessa imagem: de empurrar as vértebras da coluna e deixar o som sair a partir desse ponto escolhido, percebendo a reverberação desse centro de força, através da mobilização das estruturas que se conectam, ao tempo em que as reverberações do som, que nascem desse centro de força, se expandem.

Figura 03 – Vetores de forças opostas tridimensionais (esfera sonora)



Fonte: elaboração própria

No início da experimentação de cada som, permitam que a voz reverbere em movimentos físico-sonoros, que vão de suas formas mais sutis até alcançarem contornos mais nítidos. Esses movimentos físico-sonoros se prolongam, ainda, através de sua reverberação pelos nossos periféricos (axilas, cotovelos, pulsos, dedos das mãos, assim como joelhos, tornozelos, dedos dos pés). Escutando os **vetores de forças opostas** podemos ver como nossa voz se projeta circularmente, como ela nos amplia a partir da coluna no espaço ao redor.

Nós deixamos o som ir além; nossa voz se expande como uma esfera sonora (vide Figura 03, anterior) a partir dos centros de força identificados, abraçando e alargando circularmente, em todas as direções, o espaço físico-sonoro que ocupamos.

Segundo momento: percepção sobre si mesma através da sonorização, mantendo o apoio imaginário.

Tempo sugerido: dez minutos.

Quando eu sinalizar, quem está como apoio deixa a sua colega continuar experimentando o exercício em si mesma, agora sozinha. Agora é a hora de vocês brincarem com o exercício. Como é que eu me desloco fisicamente pelo espaço a partir da reverberação dos sons? Como alargar, no meu **espaço sagrado**, os caminhos da voz? Entender, em nós mesmas, essa expansão no espaço ao redor não como fim e, sim, como consequência da expansão do nosso espaço interno.

É essa expansão, sempre associada com a presença fluida da entrada e saída de ar, que abre caminhos para que o som saia livremente e reverbere de mim para o espaço como uma esfera sonora circular. Vai registrando os caminhos encontrados; de cada centro de força para o **espaço sagrado**, envolvendo nossos movimentos físico-sonoros. Cada som brinda uma identidade própria, com intensidades, alturas, timbres, volumes diferentes. Cada movimento de meu arcabouço (dos mais sutis aos mais intensos) permite o devir e é consequência de cada passo de minha investigação vocal.

Lembrem que a gente não tem o objetivo de chegar a um lugar determinado e, sim, de experimentar o nascimento do exercício em nós mesmas.

(agora trocamos: quem executou passa a ser o apoio e vice-versa).

(fazemos individualmente)

Após a finalização do exercício, durante um tempo que eu vou sinalizar para vocês (tanto para vocês iniciarem, como para finalizarem), vocês vão escrever tudo o que vier sobre suas impressões, sensações, lembranças despertadas pela experiência vivida, de forma completamente livre, sem se preocupar com uma elaboração do pensamento. Apenas deixem que a caneta (ou o lápis) ressoe no papel o que se passou com vocês. Se permitam o exercício de uma escrita livre, poética, sincera e íntima. Não importa se o fluxo do pensamento é interrompido por uma outra imagem; registrem-na mesmo que não pertença ao que identificam como encadeamento lógico do pensamento. Enquanto eu não sinalizar o tempo final, vocês não podem parar de escrever, mesmo que haja silêncios (registre-os ao seu modo). Deixe que sua escrita flua de forma livre; que ela construa o sentido a partir do seu próprio fazer escrevendo. Se permita escutar suas palavras escritas e suas conexões ao tempo em que elas nascem em seu modo próprio de registrar.

Figura 04 – Fernando Antônio; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização¹⁹

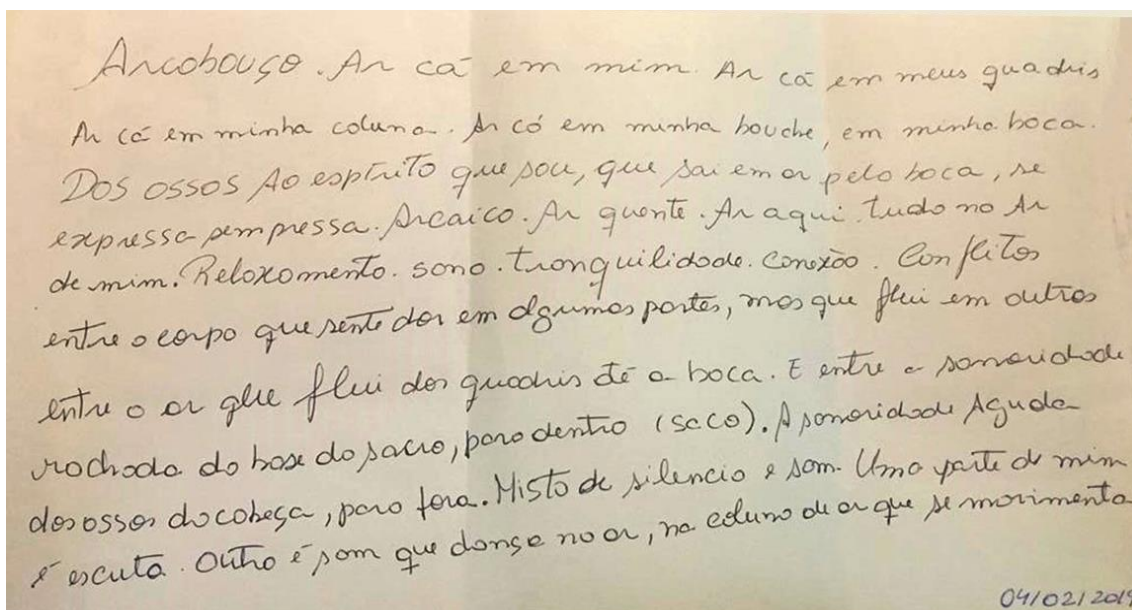
"Meu corpo em estado de alerta em intenso estado de prontidão. Poesia se deixa levar, confiar na arte, no toque do outro, se deixar conduzir, ainda que eu tente é preciso deixar mais, me sentir mais, se lançar ao desconhecido proporcionado pelo toque do outro, racionalizar cada vez menos, abrindo assim espaço para o inusitado e deixar que algo novo se estabeleça nesta possibilidade. O arcabouço que é o meu corpo é preciso se deixar manifestar pela troca, estar atento para que novos movimentos possam nascer deste toque. E quão bom é o toque no outro, descobrir cada pedaço, cada junção, cada possibilidade e ver que ainda que possua diferenças, as nossas semelhanças são grandes e físicas. Conhecer e se fazer conhecido, tornar-se peça que é moldada e ao ser moldado se transforma.

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

¹⁸ Forma de registro processual e pessoal que aprendi com a profa. Meran Vargens.

¹⁹ Meu corpo em estado de alerta em intenso estado de prontidão. Poesia se deixa levar, confiar na arte, no toque do outro, se deixar conduzir, ainda que eu tente é preciso deixar mais, me sentir mais, se lançar ao desconhecido proporcionado pelo toque do outro, racionalizar cada vez menos, abrindo assim espaço para o inusitado e deixar que algo novo se estabeleça nesta possibilidade. O arcabouço que é o meu corpo, é preciso se deixar manifestar pela troca, estar atento para que novos movimentos possam nascer deste toque. E quão bom é o toque no outro, descobrir cada pedaço, cada junção, cada possibilidade e ver que, ainda que possua diferenças, as nossas semelhanças são grandes e físicas. Conhecer e se fazer conhecido, tornar-se peça que é moldada e ao ser moldado se transforma.

Figura 05 – Lílith Marques; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização²⁰

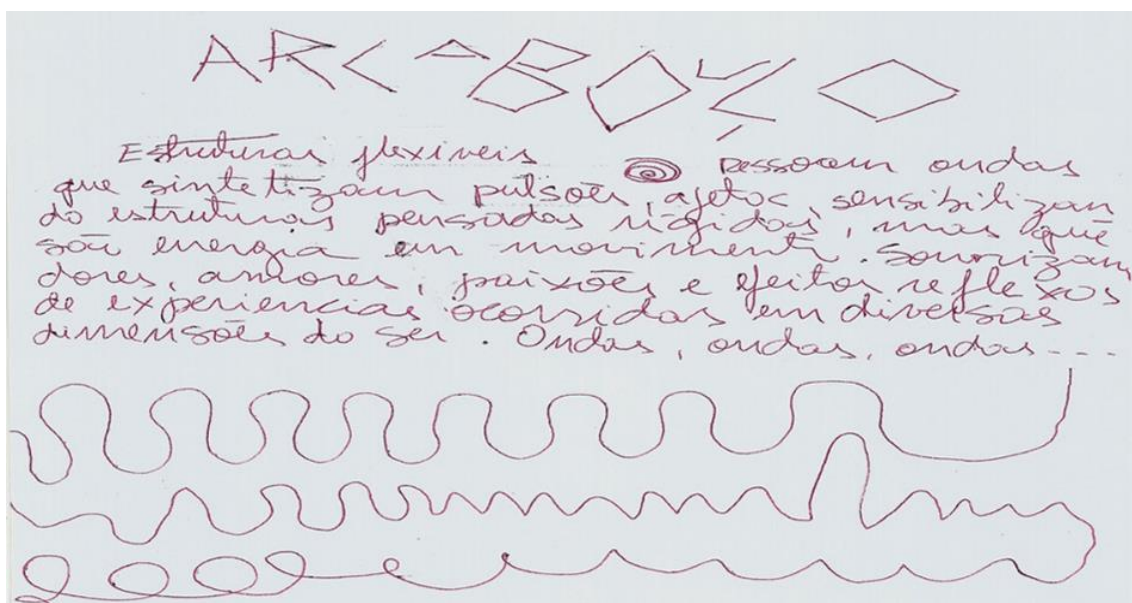


Arcahouço. Ar cá em mim. Ar cá em meus quadris
Ar cá em minha coluna. Ar có em minha bouche, em minha boca.
DOS OSSOS Ao espírito que sou, que sai em ar pela boca, se
expressa sem pressa. Arcaico. Ar quente. Ar aqui. Tudo no ar
de mim. Relaxamento. Sono. tranquilidade. Conexão. Conflitos
entre o corpo que sente dor em algumas partes, mas que flui em outras
entre o ar que flui dos quadris até a boca. E entre a sonoridade
rachada do base do sacro, para dentro (seco). A sonoridade aguda
dos ossos do coelho, para fora. Misto de silêncio e som. Uma parte de mim
é escuta. Outra é som que dança no ar, na coluna de ar que se movimenta.


04/02/2019

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Figura 06 – Fao Miranda; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização²¹



ARCAHOÇO

Estruturas flexíveis  ressoam ondas
que sintetizam pulsões, afetos, sensibilizam
as estruturas pensadas rígidas, mas que
são energia em movimento. Sonorizam
dores, amores, paixões e efeitos reflexos
de experiências ocorridas em diversas
dimensões do ser. Ondas, ondas, ondas...

Three wavy lines drawn in red ink, representing sound waves or movement patterns.

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

²⁰ ARCAHOÇO. Estruturas flexíveis [desenha símbolo] ressoam ondas que sintetizam pulsões, afetos, sensibilizando estruturas pensadas rígidas, mas que são energia em movimento. Sonorizam dores, amores, paixões e efeitos reflexos de experiências ocorridas em diversas dimensões do ser. Ondas, ondas, ondas...

²¹ Arcahouço. Ar cá em mim. Ar cá em meus quadris. Ar cá em minha coluna. Ar cá em minha bouche, em minha boca. Dos ossos ao espírito que sou, que sai em ar pela boca, se expressa sem pressa. Arcaico. Ar quente. Ar aqui. Tudo no ar de mim. Relaxamento. Sono. Tranquilidade. Conexão. Conflitos entre o corpo que sente dor em algumas partes, mas que flui em outras entre o ar que flui dos quadris até a boca. E entre a sonoridade rachada da base do sacro, para dentro (retirei ponto) (saco). A sonoridade aguda dos ossos da cabeça, para fora. Misto de silêncio e som. Uma parte de mim é escuta. Outra é som que dança no ar, na coluna de ar que se movimenta.

Figura 07 – Gustavo Grangeiro; Escrita quente a partir dos exercícios de sonorização²²

arcabouço
Corpo, forma, ar, história, base
Corpo o esqueleto frágil, repleto de espaços
que sustenta toda uma vida
Tombos, ideias, direções, medos
Temores, sabores, prazeres e sons
Esqueleto como base, estrutura para espaço e
movimento. Som como libertação
Chão base, gravidade, caminho,
Chão como relaxamento, tensão, som
como produto.
Gritos altos e medos. Suavidade e leveza
som produto de movimento genuíno, fluído
um respirar.

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

²² Arcabouço. Corpo, forma, ar, história, base. Corpo, o esqueleto frágil, repleto de espaços, que sustenta toda uma vida. Tombos, ideias, direções, medos. Temores, sabores, prazeres e sons. Esqueleto como base, estrutura para espaço e movimento. Som como libertação. Chão, base, gravidade, caminho. Chão como relaxamento. Tensão, som como produto. Gritos altos e medos. Suavidade e leveza e som, produto do movimento genuíno, fluído um respirar.

Vou interromper sua leitura por um momento, cara leitora, pois talvez possa se interessar sobre o que aconteceu antes de tudo. Fluo pensando assim, em transições, saltos e rupturas. Costumo pensar minhas encenações (tanto como atriz, quanto como diretora) a partir de imagens – e, geralmente, uma música me elege. Imagens que são trazidas ou pelo texto dramático, ou pelas cenas improvisadas a partir de temas, conflitos, personagens, ou pela construção espacial e suas relações. Por exemplo, quando comecei a escrever, no mestrado, sobre a singularidade vocal, precisava compreender como eu-atriz-pesquisadora conseguiria uma certa integridade na relação com as descobertas de mim-mesma e as ideias cênicas de outrem. Por isso nasceu “O ovo mundo”. Nessa época, além do texto (o conto) e o ovo (o de Clarice), eu tinha uma “música tema da pesquisa”, que escutava desperta e, também, em sono: “Debaixo d’água”²³. Essas imagens – advindas da canção que sincronizam em mim sentidos – continuam ainda, aqui-agora, no espaço-tempo no qual lhe escrevo. Mas, elas são minhas. Não poderia entregá-las, durante a oficina-laboratório, sem correr o risco de desviar o olhar das atrizes sobre si-mesmas. Sem correr o risco de traçar como princípios da investigação vocal, apenas os meus – sim, pois essas imagens revelavam a encenação e, indissociavelmente, o meu trabalho sobre a singularidade vocal.

Para o planejamento dessa oficina-laboratório, tive receio em alimentar a investigação das atrizes com qualquer imagem que pudesse fazer escapar a liberdade da pesquisa individual. Pois, na ausência da liberdade da investigação da atriz pela atriz, a abordagem artístico-pedagógica, como desejo trabalhar, me olharia de soslaio.

Então, de certa forma, sabia que precisava de imagens mais “neutras” – sei que erro na grafia, mas só consigo escrever essa palavra em aspas duplas, pois aprendi que a cor da pele é a cor mais neutra; e levei muitos anos para ouvir a ausência da pergunta: a cor da pele de quem? Por isso escrevo “neutras”; porque pergunto: para quem? Talvez, melhor: para quê? Para manter, também nessa oficina-laboratório, certa integridade na relação com as descobertas das atrizes sobre si-mesmas e as suas ideias cênicas?

²³ Composição de Arnaldo Antunes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rbylrUDUCHc>. Acesso em 5 de setembro de 2020.

Deixei o vento entrar e meu olhar, sem eu querer, mirou o título de um livro chamado “O corpo-casa” que ventou essa curta imagem síntese que alcança todas nós corpo-casa e, com as mesmas proporções, o trabalho sobre a expressão vocal. Eu precisava de pouco, apenas o básico: começar por um (in)cômodo em comum. Comecei pelo espaço vazio: pela porosidade do osso. Um começo de todas nós e uma das condições basilares para a existência da voz: osso e espaço vazio. E assim nasceu, já por mim conhecida, a imagem: ARCABOUÇO. Mas, seria realmente ela também a imagem para as atrizes? Impossível saber previamente. Precisava escutar – aprendizado primeiro de quem deseja ensinar.

Como sabe, sou atriz e, por isso, professora. Se fosse eleger, agora, a minha pedagogia, diria que não seria outra senão essa: uma **pedagogia vocal da escuta**. “Ao escutar a palavra arcabouço, quais são as imagens que são despertadas em você? O que significa para você arcabouço?”. E, a partir de suas respostas, desenharei as imagens que conseguirei enxergar amanhã. Por enquanto, para que você reflita, junto comigo, se acaso ARCABOUÇO revela a atriz e sua investigação pessoal, arrisco misturar as palavras ditas pelas próprias atrizes, que escutei antes e depois da prática até aqui.

Escrevo, abaixo, as palavras ditas pelas atrizes em itálico²⁴. Essa é uma prática que geralmente uso em avaliações processuais de estudantes: devolver as suas próprias palavras para que continuem investigando sentidos. Compreenda, são registros do meu diário de bordo, que vou construindo na tentativa de conhecer cada uma das atrizes e como elas podem conduzir também o meu olhar sobre elas e sobre o devir da pesquisa. Como professora, condutora desse processo, vou tateando pistas que revelam possíveis aberturas de fragmentos sobre nosso trabalho para-e-a-partir-de:

Fao: *O armariozão, assim bem grande, tornou-se ondas. As estruturas pensadas rígidas tornaram-se flexíveis. Agora, o arcabouço sonoriza dores, amores, paixões. Nas gavetas, diversas dimensões do ser. Arcabouço desempoeirado por pulsões, afetos.*

Fernando: *O caixote de madeira, madeira pesada, ao ser moldado pelo toque do outro, se transforma em deixar-mais-se-lançar-ao-desconhecido. Dei as minhas coisas que guardo bem guardado e, abrindo assim espaço para o inusitado, escutei o arcabouço que é o meu corpo em intenso estado de*

²⁴ Se usasse aspas para todas as palavras citadas pelas atrizes, causaria muito “ruído” para a leitura. Permanecerei usando esse mesmo código e essa mesma estrutura para reflexão artístico-pedagógica ao longo da tese.

prontidão, muito seguro, declamar Poesia: se deixa levar! Talvez algo novo se estabeleça nesta possibilidade: Tornar-se peça que é moldada. Quão bom é o toque no outro, se deixar manifestar pela troca, nascer deste toque e descobrir cada pedaço, cada junção, cada possibilidade e seguir conhecido-me-sentir-mais.

Líliith: *Vim da arca que cada um já traz consigo. O que é nosso está nessa Arca em mim²⁵ que somos: meus quadris, minha coluna, minha bouche, minha dor em algumas partes. Ar quente sem pressa. Conexão dos ossos ao espírito que sou: misto de silêncio e som que dança no ar. Ar aqui. Do sacro e sagrado, para dentro dos ossos da cabeça. Para fora, tudo no ar de mim. Do arcaico que é singular porque é um, mas singular também porque somos todos na coluna de ar que se movimenta.*

Gustavo: *Eu piso, eu ando, eu caminho no alicerce que eu conheço mesmo sem saber que eu conheço. Na gravidade: ideias, temores, sabores, tensão. Gritos altos com suavidade e leveza. Quando eu não sei o que fazer: tombos, direções, movimento e som como libertação. Caminho com pedaços de som fluindo um respirar. É tudo que eu trago: estrutura para espaço onde vou caminhando. A minha ideia é de chão; de chão. Eu mergulho, mesmo desconhecendo o esqueleto frágil, repleto de espaços, que sustenta toda uma vida – território com degraus, com muitos degraus.*

Para ler a abordagem artístico-pedagógica que te escrevo, convido-lhe a escutar-se nessas linhas, que estão no espaço entre a atriz e a professora, indissociavelmente, em todo o instante agora. Estou no espaço-entre da atriz e da professora, a cada linha, até a última página. Poderá focar e desfocar o seu olhar a partir do que desejar enxergar. Quanto a mim, durante essa oficina-laboratório, apenas descansei o meu olhar no olhar das atrizes.

Exercício 06 - Sonorização a partir do olhar²⁶

(em pé ou sentadas, frente a frente, fazemos em duplas)

Primeiro momento: Sensibilização da escuta sobre si e sobre a outra.
Tempo sugerido: não há.

Escolham quem irá sonorizar. Fiquem próximas, uma de frente para a outra e, retomando o exercício Olhar (página 32), vamos descansar nosso olhar no olhar da parceira. Queixo paralelo ao chão, relaxa a mandíbula (suave abertura entre os lábios), deixa a língua repousada no “piso” da boca, relaxa sobrelombos, ombros...; mantendo o fluxo livre e contínuo da respiração, busca o seu contato

²⁵ E assim nasceu o título da apresentação dos experimentos cênicos dessa oficina-laboratório.

²⁶ Exercício que aprendi com Annie Murath, cantora, atriz, diretora vocal e professora na *Universidad de Chile*.

com o piso do chão e o seu eixo vertical. Retomando a ideia do vetor horizontal de forças opostas, ao mesmo tempo em que eu aprofundo a minha escuta sobre a outra; eu aprofundo, com a mesma potência, a minha escuta sobre mim. Não há um ponto final, apenas o sentido de um infinito particular meu e da outra. Não fixamos nossos pensamentos e imagens sobre nada, nada queremos dizer; apenas respiramos e somos uma diante da outra. Permanecemos o tempo necessário para estabelecermos a conexão que se constrói.

Segundo momento: Os sons de olhar.

Tempo sugerido: entre sete e dez minutos.

Sempre mantendo o fluxo natural de saída e entrada de ar, através da produção livre de sons vocais, uma irá traduzir o olhar que está escutando, o olhar de sua parceira. Não há uma condução, nem por parte de quem sonoriza e nem por parte de quem apenas olha e se deixa olhar. Há um fluxo livre formado por sons que nascem desse olhar que escuto e desse olhar que se escuta através dos sons traduzidos por uma outra. Nós abrimos a janela para que o vento entre e nos conduza, cada vez mais, ao encontro da outra vista. Cada vez mais e mais, com sinceridade e liberdade, eu deixo os sons nascerem e se transmutarem como quiserem se revelar.

Para quem está apenas deixando-se olhar e olhando é importante manter a ideia de que você descansa o seu olhar no olhar da outra sem querer comunicar nada específico, sem querer nada dizer, apenas escute e respire os sons nascidos e permita que o exercício mostre seu caminho. Não há mais nenhuma outra regra; é um exercício de íntima liberdade.

Quando eu der o sinal, voltamos para o nosso centro e deixamos o ar sair quente pela boca, como leves suspiros.

(Sinal)

Quando estiverem prontas, vocês recomeçam do primeiro momento só que, agora, quem antes sonorizava apenas deixa o seu olhar descansando no olhar da parceira e vice-versa.

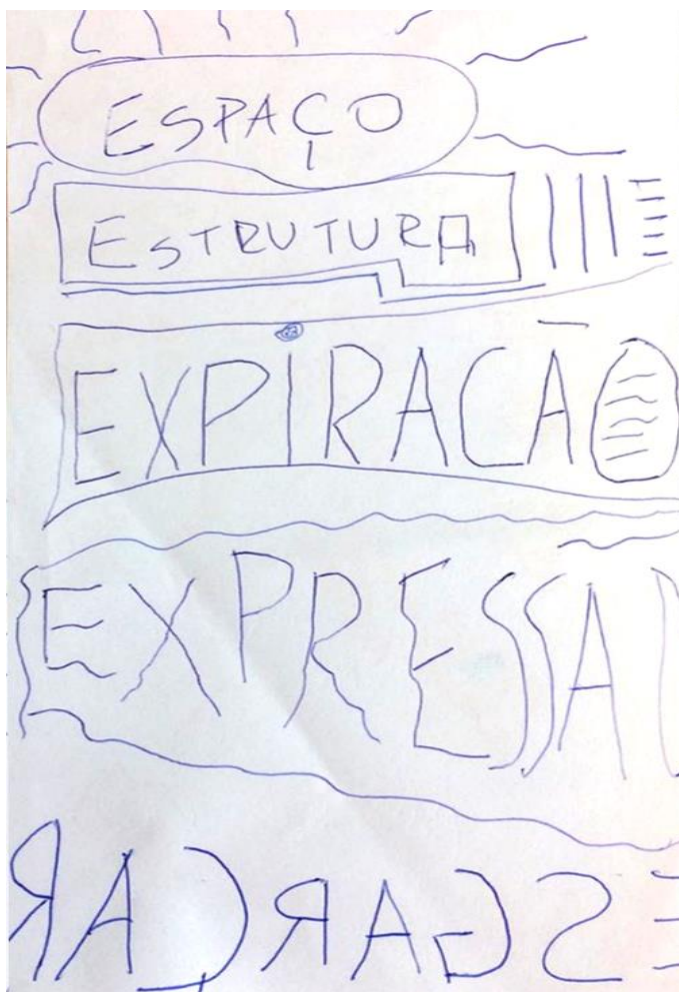
3.2 ABERTURAS I

Sentar-se em círculo é uma maneira simples de dizer que eu sou você, você e você, que nós somos o círculo, que estamos aqui.

Al Chung-Liang Huang (1979, p. 31)

Em uma roda, compartilhamos...

Figura 08 – Fao Miranda; registro sobre o primeiro dia da oficina-laboratório.



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Fernando: Teve uma hora que ela estava fazendo [o som] e a sensação que eu tinha era que quem estava fazendo [o som] era eu. Teve um momento que eu tomei um susto, tanto é que eu esbugalhei o olho.

Líliith: É, teve uma hora que ele fez isso mesmo.

Fernando: E aí veio outro som nesse momento, nesse exato instante quando eu esbugalhei o olho. Eu pensei: o que é isso, gente?

Líliith: Ele se assustou e quando ele se assustou o som também se transformou. Com a mesma reação.

Elaine: E aí você teve a prova que era você mesmo que estava fazendo o som...

Fernando: Sim, claro!

Líliith: Eu tive a mesma sensação com ele a partir de um outro lugar, mas foi a mesma sensação de que... como se eu estivesse vendo na minha frente uma pessoa fazendo um som do íntimo da minha alma. Eu tive essa sensação assim: se existisse um som da minha alma seria esse, sabe? Interessante como a gente não tem essa noção de que o nosso olhar passa tanto e que outra pessoa consegue captar isso.

Fernando: E a gente não tem um contato assim... A gente se conhece de um "oi, tudo bom? Beleza.", mas a gente não tem uma intimidade. Por exemplo, se eu fizesse com uma pessoa que eu já tivesse uma intimidade, seja de vida, seja de palco, eu poderia pensar que era porque ela me conhece. Mas aqui, não. São conexões que se estabelecem.

Líliith: [...] É que é um estado tão de abertura, de profundidade, só em ser, sabe? Sem muita profusão de emoção; é um ser. Como se você chegasse no lugar que você medita. Eu não sei explicar muito bem. Eu senti que eu estava um pouco nesse lugar e estava ouvindo o som desse lugar.

Elaine: Outra coisa que eu queria colocar, além dessa questão de que o nosso olhar diz tanto, é o que para mim torna o exercício ainda mais interessante: a constatação de que o som é capaz de espelhar, traduzir um olhar. Eu penso que se o exercício fosse com palavras...

Líliith: Ainda não chegaria.

Elaine: Eu vi que vocês [a dupla Gustavo e Fao] transgrediram as indicações dadas; vocês foram fazendo e trocando os papéis enquanto estavam fazendo. Vocês trocaram naturalmente, sentiram o momento da troca e trocaram?

Gustavo: Foi honesto, absolutamente honesto e sensível.

Fao: Eu me surpreendi, porque, como eu já tinha feito o exercício com Annie Murath... e, então, lá pelas tantas, eu estava vocalizando e aí, de repente, ele sentiu essa... queria comunicar algo que estava percebendo, que estava fluindo. Então eu achei super legal, me surpreendi pessoalmente e falei: opa! Vamos fazer essa brincadeira. Num primeiro momento foi uma coisa mais no primeiro plano. No segundo momento, eu acho que a gente aprofundou isso.

Elaine: Por que você acha isso? Qual é a sensação que te remete a esse aprofundamento.

Fao: Falo pelos sons emitidos por mim e por ele. [...] Pela qualidade do som. De lugares mais profundos que a gente não tinha conectado na primeira vez. Na primeira vez a gente teve uma fluidez, mas mais na superfície. Depois a gente foi escavando, ali no *arcabouço*. Às vezes eu percebia que ele se

surpreendia com o que eu estava sonorizando e eu também me surpreendia com o que ele trazia de mim.

Gustavo: Era ótimo e eu vi essa tradução do olhar pelo som. A gente percebia que alguma coisa acontecia e a qualidade do olhar mudava e a gente mudava a qualidade do som.

Fao: E vice-versa.

Fernando: [...] Outra coisa importante para mim também foi que, na alternância de um som para o outro, tinha um silêncio que também foi tão profundo... nossa! Você falou da profundidade! Os silêncios também foram tão profundos quanto os sons. Eram milésimos de segundos que eram...

Líliith: Que eram parar meio que para sentir reverberar o som e também para perceber o que vem depois. É interessante isso.

Gustavo: Eu me dei conta agora de que eu ouvi muito pouco vocês. Eu dei uma mergulhada nesse pedaço aqui [na realização do exercício com sua dupla, Fao]... e a gente estava muito perto.

Líliith: [...] Isso que Gustavo fala me remete a uma coisa que eu senti. Quando houve realmente a conexão, um olho se conectou com uma boca e daqui vai para aqui [aponta os espaços onde as duplas estavam] e é como se a gente tivesse, naquele momento, criando um único organismo. Nós dois naquele momento e vocês dois, nós éramos um único organismo. Da mesma forma como quando estávamos deitados, fazendo o exercício anterior sozinhos [Sonorização a partir das vértebras], nos doando a perceber o que o nosso organismo estava presentificando com nossa voz, nesse momento ali nós dois também – eu senti isso de você e senti isso em mim quando eu estava fazendo [se referindo à sua escuta do *espaço sagrado*] – esse se doar a perceber o que é que esse outro olhar, o olhar do outro traz nesse organismo único. E se colocar como uma parte desse organismo. Isso para mim foi bem importante perceber. É agora, para mim, também que estou percebendo essas coisas que é um pouco esse trabalho do ator, quando a gente está em cena se doando naquele organismo vivo que é a cena, a contracena e a contracena com o público, porque a gente olha para o público. E sai pela nossa boca coisas que a gente capta pelo olhar.

Fao: Dá sustentação a tudo...

Elaine: Tem um ponto que para mim é fundamental, pensando sobre a **singularidade vocal**. Parece que tudo isso que vocês estão trazendo só foi possível porque partes de Fernando vive em você [Líliith]. Ele acessa alguma coisa que você também acessa. Alguma coisa que é dele. Se você não tivesse essa existência de Fernando em você, você seria capaz de escutá-lo em profundidade? Vejam... é um ser humano completamente diferente de mim e único, não existe nenhum igual a ele. Eu gero sons a partir do meu olhar sobre o olhar dele; vou tentando decodificar o olhar ao tempo em que o codifico através de uma voz que é tão somente minha. E isso cria essa noção de unicidade entre eu e ele. Mas eu só consigo isso porque eu tenho alguma coisa dele, dessa criatura que eu não conheço e que é única no mundo, em mim.

Líliith: É uma coisa meio Avatar. Aquilo do Avatar que conecta que é meio ancestral. Que é: somos diferentes, mas somos iguais.

Gustavo: É o que é de humano em nós.

Elaine: Acho que, hoje, resvalamos em nós essa noção de *singularidade vocal* que é particular e é também universal. Quanto mais íntimo, quanto mais você mergulha num universo completamente único-particular, mais você toca numa substância que tem morada universal.

Líliith: Que carrega um sentido, é o arquétipo.

Gustavo: Aí a gente fala sobre essa coisa da voz não ter gênero... A gente escolheu por acaso pessoas de gêneros diferentes no exercício.

Líliith: Olha! É mesmo!

Gustavo: E todos se sentiram traduzidos. Então essa noção de que a voz não tem gênero reverbera aí.

Líliith: E é porque é humano. É humano no sentido mais primordial que existe sobre ser humano.

Gustavo: E conseguimos traduzir um a alma do outro.

Nossa palavra de hoje foi ARCABOUÇO. Aqui, escolho palavras para traduzir um pouco, para mim e conseqüentemente para você, esses princípios que são concomitantemente norteadores e formuladores do trabalho aqui exposto. É bom lembrar que os princípios que compreendo e desejo compreender nessa pesquisa não obedecem a uma ordem de acontecimento, eles coexistem em todas as etapas propostas – da percepção sobre si mesma à composição autônoma da cena (como veremos até o final desse estudo).

Apreender o sentido de **arcabouço** (nosso sistema ósseo) como uma chave possível para o acesso de si mesma em profundidade – através da escuta diante do **espaço sagrado** (constituído pelas dimensões coexistentes interna e externa) – estabeleceria um estado de comunhão da atriz consigo mesma, com a outra e com um além daquilo que nos é conhecido? Com um além do que conheceríamos como pertencente apenas a mim e/ou à outra? Seria esse um estado basilar para a nossa pesquisa sobre a **singularidade vocal**?

Nessa fundação, nosso **arcabouço**, acessamos a *arca que cada um já traz consigo; nosso baú onde guardamos em segurança as minhas coisas [...]* E que eu escolho o que tirar quando desejo acessar o que nos pertence-e-constitui; nosso grande armário com *estruturas, conforto e suporte* que necessita ser *desempoeirado, precisa ser olhado, mexido para não pesar*; nosso *chão onde eu piso, por onde eu ando, por onde eu caminho, por onde eu conheço mesmo sem*

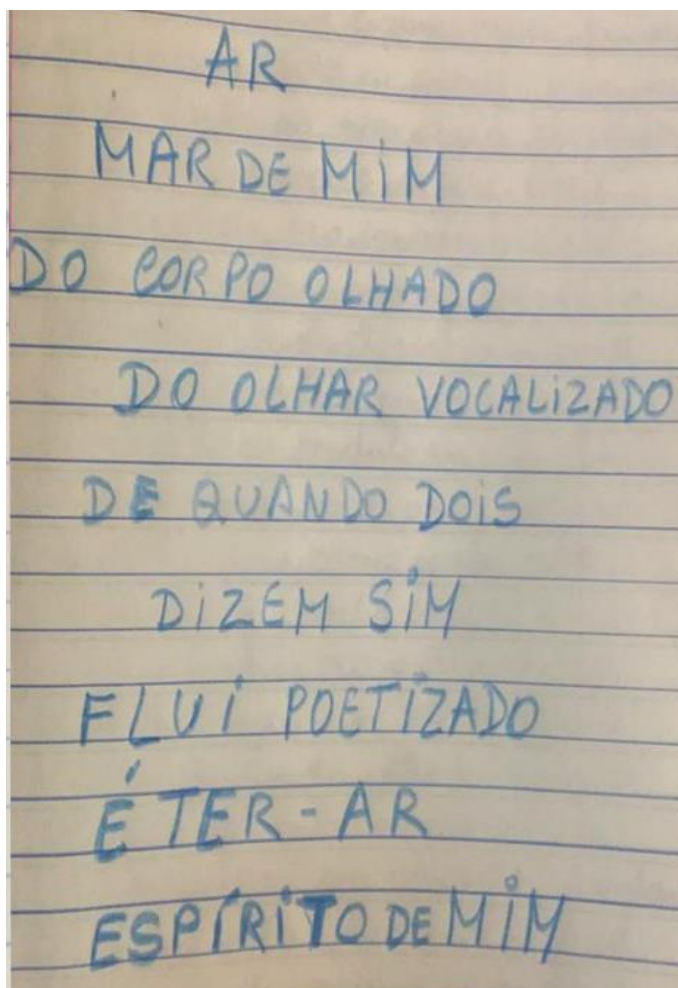
saber que eu conheço, que nos alicerça durante o mergulho quando eu não sei o que fazer, porque ali vai ter uma informação, mesmo eu desconhecendo.

As imagens espontaneamente citadas pelas atrizes no início da subparte anterior, ao longo dos exercícios iniciais para a prática sobre a **singularidade vocal** com foco numa (hiper)escuta, vistas nessa primeira parte, constituíram conhecimentos oriundos da percepção da atriz sobre si mesma; reverberações de si mesma diante de possíveis **caminhos da voz através do osso.**

Líth: Uma coisa que me chamou atenção no exercício da vértebra foi a presença do ar. Porque, quando a gente começa a estudar a voz na Escola de Teatro [UFBA], a gente ouve muito essa expressão: coluna de ar. E era uma coisa que a imagem até chegava. Mas, eu senti que foi hoje que eu entendi e entendi no corpo, porque veio realmente uma coluna de ar da bacia. Do ar que está nos poros, nos ossos; nessa movimentação dele, de sair da bacia. E conectando com esse último [exercício Sonorização a partir do olhar] também. É pelo ar que a conexão está, que é o olhar, é a presença do ar que para mim ficou bem forte hoje. Foi especial.

O ensino do trabalho vocal no teatro compreende, necessariamente, o ensino sobre a escuta. Comumente, numa primeira camada, a escuta é associada à ação de escutar a sua própria voz e a voz da outra – da prática em sala de aula à cena. Aqui, a escuta como um princípio do trabalho da **singularidade vocal** – nomeado como princípio da **Escuta em Profundidade**, ao propor à atriz abraçar suas dimensões interna e externa de forma unívoca, poderia propiciar a percepção da atriz sobre si e, conseqüentemente, sobre a exploração de suas potencialidades vocais, como uma percepção em fluxo situada continuamente no espaço-tempo-aqui-agora. E, então, a atriz se presentifica?

Figura 09 – Lílith Marques; registro sobre o primeiro dia da oficina-laboratório.



AR
MAR DE MIM
DO CORPO OLHADO
DO OLHAR VOCALIZADO
DE QUANDO DOIS
DIZEM SIM
FLUI POETIZADO
ÉTER-AR
ESPÍRITO DE MIM

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Ao entendermos o princípio da **Escuta em Profundidade** em nós, iluminamos também a relação entre os elementos corporal-imagético-emocional e o **espaço sagrado** como formuladores da própria pesquisa vocal da atriz.

Elaine: A palavra de amanhã, Fernando revelou: silêncio.

Lílith: Deixa eu completar uma coisa sobre essa coisa do silêncio, que é como esse organismo que está ali vivendo, está se doando. A existência daquele organismo que só existe quando estamos conectados e o silêncio é importante nisso. A voz, ela passa enquanto *presentificação*, porque ela existe enquanto movimentação de matéria no ambiente... Como eu consigo explicar isso? O silêncio, ele traz um pouco disso: um parar para perceber e trazer em formato de voz... porque a sensação que eu tive fazendo é que essa voz não respondia apenas ao intelecto. É isso que, para mim, foi bem

importante. Porque quando a gente usa a voz em forma de palavra ela tem uma conexão muito forte com o intelecto e em formato de som que é amorfo – ela é voz – ela responde a algo que é o lugar que a gente falou, que é artístico. Ela vai bem lá, bem atrás. E é um sentir antes do pensamento, é o ser, o sentir lá atrás. E eu sentia que o silêncio era um momento bem necessário para... quando você estava desconectado, aí o silêncio vinha para reconectar de novo nesse lugar, que é bem ancestral.

Para mim, hoje caminhamos além. Pois, a partir do trabalho regido pela **Escuta em Profundidade**, chegamos ao silêncio como propulsor de uma ação similar a um religar-se, sem que este fosse propriamente um objetivo para o nosso primeiro dia. Assim, também, hoje percebemos, ainda que superficialmente, que o acesso ao que há de mais pessoal nos lança em paisagens que comungam com sentidos e sentimentos universais. E nos encontramos em um espaço-entre: a unicidade e a universalidade. *E conseguimos traduzir um a alma do outro.*

4. SOLEIRAS

Uma das características mais fascinantes da fita de Möbius é ser o que os matemáticos chamam de "objeto não orientável", ou seja, é impossível determinar qual é a parte de cima e a de baixo, a de dentro e de fora.

(BBB NEWS BRASIL, 2018)²⁷

Figura 10 – Reprodução da Fita de Möbius.



Fonte: figura extraída do endereço <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45659225> para ilustrar a Fita de Möbius.

Anteriormente escrevi aqui que a **presentificação** da atriz parte da consciência de que há um espaço-tempo anterior (passado) e um posterior (futuro). A atriz, ao reconhecer a sua ocupação em relação com o espaço-tempo-aqui-agora, escuta e aceita a existência de um espaço-tempo-entre, aquilo que não é mais e aquilo que ainda será. Nesse instante, nessa

²⁷ In: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45659225>. Visto em: 01/11/2018.

espécie de estado-soleira, a escuta em profundidade sob/sobre seu **arcabouço** é o passaporte que revela à atriz pistas, imagens, sensações, pensamentos etc. sobre suas últimas estações e seu destino próximo. Para que o acesso a esse passaporte aconteça de forma fluida, é necessário à atriz silêncio, para que escute o seu **espaço sagrado** – suas dimensões interna e externa, suas adversidades, a comunhão da atriz com a outra e com aquele “além-do-que” se pode alcançar ou compreender em sua totalidade, visto também que já não é mais o que foi e ainda não é o que será.

Portanto, é nessa espécie de estado-soleira, que a atriz acessa o seu **espaço sagrado**, pois que o exercício compreensivo da **Escuta em Profundidade** guia os passos da atriz em direção ao que há de mais pessoal e, ao mesmo tempo e com mesma profundidade, ao que é de mais externo em relação ao que lhe é de mais pessoal. Desse modo, poderíamos dizer que a atriz vai ao encontro não apenas do que pode nomear como seu espaço interior e seu espaço exterior, mas também ao encontro do alargamento de sua percepção sobre seu espaço-entre exterior e interior. Essa ampliação sobre a existência mútua e inseparável de seu espaço-entre interno e externo localiza a atriz no tempo-espaço-aqui-agora; a atriz se presentifica.

Acredito que essa escrita meio encaracolada se deve ao fato de que – lembrarei somente mais essa vez – entendo os princípios que articulam e são articulados nesse trabalho como coexistentes e inseparáveis. Contudo, afirmo a importância de nomeá-los devido ao que podem revelar quando focados, tanto pela atriz, quanto pela professora. Distinguindo-os, podemos dizer que através do princípio da **Presentificação**, a intérprete, além de escutar em profundidade o **espaço sagrado**, alarga-o e alarga-se, ao tempo do próprio acontecimento presente.

Essa ampliação de si, a partir de certa sensibilidade e consciência sobre a maior observação do fluxo entre espaços passíveis de serem definidos (e aqui fique à vontade para formulá-los, a seu modo, espaços a partir da sua soleira que agora pode ser lida em referências pessoais), é a ampliação que permeia todo o trabalho da atriz aqui proposto, principalmente ao que se refere aos espaços-entre: corpo e voz; racional e orgânico; interno e externo. Se pudesse estabelecer um ponto de partida para iniciar uma reflexão sobre o que podemos compreender como espaços-entre, veria o que, a princípio, os definiria: o que entendemos como o limiar entre um e outro espaço; o que indicaria ao mesmo tempo um fim e um começo.

Elaine: O que é superfície para vocês? ²⁸

M1: É o que aparece logo de cara.

M2: [...]Um lugar de tocar, esfregar, é um lugar de tato.

M3: Eu acho que superfície é algo penetrável.

M4: É algo que está à frente e que você vê ali por cima, mas que tem algo embaixo e tem em cima, também.

Elaine: É penetrável, tem algo embaixo e tem algo em cima. Então, só é superfície se tiver algo para além da superfície? Quando penso sobre superfícies, lembro de Clarice [Lispector]: “Ter uma casca é dar-se”²⁹. Penso que superfície é quase um convite para ser penetrável. [...]E se não houver superfície?

H2: Não é matéria, não é palpável.

Elaine: A gente não consegue tocar, sentir? Poderia dizer então que a superfície nos ajuda a dimensionar, imaginar, compreender sobre o que está dentro e fora, sobre um fim e um começo? Pensando sobre tudo isso que compartilhamos, o que é, para vocês, espaço interno e espaço externo, pensando no trabalho do ator e da atriz?

M5: O externo é o que se move e o interno é o que está trabalhando para o externo se mostrar, ou não mostrar. Então, por exemplo, meu corpo está numa certa posição, então isso é externo, mas o que estou fazendo dentro de mim ou o que estou tentando não fazer para que esse corpo esteja na posição... é essa relação do que você está fazendo e do que você se esforça para fazer.

M6: Me veio logo na cabeça que o espaço interno é o meu próprio universo, sou eu dentro habitando esse corpo, me vendo dentro de mim, dentro do meu corpo que é o meu espaço. E o externo é todo esse meu universo dentro de mim, junto com o universo de várias outras pessoas e o próprio universo, esse próprio todo.

H1: A gente é muito visual. Quando você falou em algo interno/externo, eu penso logo na respiração. Quando a gente trabalha a respiração é algo interno, mas o que a transforma, vem para o nosso corpo é algo externo, tem esse jogo de transformação.

M7: Eu pensei, quando você falou em interno, eu pensei que é na escuta, a escuta no geral, no momento que escuto a respiração, eu escuto meu corpo internamente, escuto o meu universo. E isso se propaga também no externo, porque eu vou escutar... eu não estou falando só de escuta auditiva, mas a escuta de olhar, de percepção. Eu chego no externo, no que eu quero chegar. No meu corpo, no movimento do meu corpo, não só movimento, porque o

²⁸ Oficina-Laboratório com a Universidade Livre do Teatro Vila Velha. 25 de outubro de 2017. Indico M para mulheres e H para homens.

²⁹ LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 51-60.

externo não é só movimento, posso também estar parada e isso vai refletir no outro.

M8: Eu acho que é muito aquilo que se fala muito nos cursos de teatro: tenha, mas não mostre. Eu acho que o interno é realmente esse processo que a gente cria no nosso corpo para reverberar numa ação externa... não sei explicar, mas é a força – é um trabalho muito físico – que a gente faz para que o externo não seja raso. Às vezes tem que fazer uma cena em que chora, um clichê, a gente vai para o externo, o externo já quer ir para uma coisa clichê, mas sem o trabalho interno. Às vezes você não precisa fazer aquele desenho externo, porque o interno já reflete no externo.

M9: Nessa viagem de superfície, eu fiquei pensando aqui que o interno é o que não é revelado. Porque assim, o ovo, voltando a história do ovo, internamente o que está dentro dele é o que não é revelado, ele é manifestado de uma outra forma. A parte de dentro do ovo é revelada pela sua casca, que não é exatamente o que está dentro, é o que reverbera o que está dentro. E pensando nessa questão de superfície, eu não sei se a gente pode penetrar... assim, quem tem acesso a isso? Só quem pode ter acesso ao interno é só a gente.

M10: Eu não sei, eu acho difícil achar um limiar do que é interno e o que é externo, porque eu só vejo como cíclico, um movimento... eu acho que é muito difícil achar uma linha, um limiar, mesmo, do que é interno e do que é externo. Porque eu acho que o que é interno afeta no externo, o que é externo se mistura com o que é interno. Isso vai se movimentando o tempo todo [...] O limite é a gente que coloca. É difícil achar esse limite.

Mais importante do que definirmos o que podemos entender como pertencente e constituinte de um algo interno e outro externo, é percebermos que há um espaço de troca e, portanto, de transformação e (re)construção entre esses espaços. A superfície que delimita - e por isso nos proporciona escutar espaços diferentes - é porosa, por sua própria natureza. Por sua capacidade pulsátil, (trans)formadora de novas estruturas, o sentido de superfície, explorado aqui para o trabalho da atriz, é impossível de ser compreendido em sua totalidade ao tempo que também é o que possibilita a atriz acessar uma noção própria de suas estruturas internas e externas, visto que a superfície as separa. “Contato, vulnerabilidade e intimidade envolvem interações entre superfícies e profundezas” (KELEMAN, 1992, p.174).

Em direção a um outro sentido, o da presentificação, horizontalizando essa imagem de superfícies, entendemos que a noção construída sobre o tempo-espaço-presente da atriz está mais ligada a essa capacidade de algo em contínua e inexorável (re)construção. Portanto, algo que se encontra mais na noção de profundidade de sua própria superfície – espaço-tempo-presente onde opera suas trocas – do que nos seus tempo-espaços passado e futuro, fora e

dentro. Como dito anteriormente: através do princípio da **Presentificação**, a intérprete, além de escutar em profundidade o **espaço sagrado**, alarga-o e alarga-se ao tempo do próprio acontecimento presente.

Sigamos nosso trabalho. Na superfície entre o dia de ontem e o hoje: o **silêncio**.

Para você, o que é silêncio? Você já escutou o silêncio? Antes de prosseguir, faça o exercício: escute o silêncio.

4.1 SILÊNCIO

Gustavo: Para mim, o silêncio não existe, na verdade. Vai ter sempre algum som que irá permear esse silêncio. O silêncio traz uma infinidade de sons, acho que não existe o silêncio absoluto. Só no espaço, no vácuo; como nunca estaremos nele, nós nunca teremos esse silêncio. Eu tenho dificuldade de silenciar a minha mente que é barulhenta, ainda não consigo, mesmo com meditação. A minha meditação é: vou me livrar de meus pensamentos um pouco.

Líth: Para mim, uma dessas vezes de tentar escutar o silêncio, o que percebi é que o silêncio não é a ausência de som. É muito mais um estado de percepção, de abertura, de estar ali no agora. Uma das sensações que tive foi essa, só que é muito difícil estar nesse espaço de silêncio, nesse estado de silêncio.

Fao: Isso não acontece quando a gente está buscando, isso acontece quando acontece. Há alguns momentos que você atinge aquele estado. Pode ser até mesmo a meditação, pode ser a natureza que me faz conectar. Você tem aqueles momentos fugazes.

Gustavo: A natureza me traz todo o som. O som traz também muita imagem. Amo o mar, mas o barulho do mar batendo me traz imagens.

Fao: [...] O que me traz o silêncio na natureza é um estado de harmonia e sintonia, pois a natureza equilibra você, te dimensiona, te coloca em seu lugar como parte da natureza. Você se sente parte da natureza, não um ser superior, racional, observador, controlador, você faz parte daquilo. Você entra naquela dimensão, tudo é você, tudo é igual. São momentos bem fugazes e nem sempre dá para você sustentar. Essa sustentação deste estado...

Gustavo: Dizem os iogues que você consegue sustentar. Isso é o barato.

Fao: Esse é o barato que é chegar nesse lugar e manter. Manter e não mantendo.

Lílith: Sem esforço.

Fernando: Comigo é mais algo interno, já tive momentos de silêncio dentro do ônibus, em horário de pico, e eu consegui ouvir o silêncio, mesmo, e estar em silêncio e me conectar. E em casa, sozinho, vem barulho e, ouvindo um monte de coisas, eu não consigo me silenciar. É muito mais interno do que fatores externos.

Fao: Tem um silêncio que me ocorreu agora recentemente, quando eu colapsei. Ali embaixo da Biblioteca Central, eu desmaiei. Quando você volta do desmaio é um silêncio absoluto. Eu já desmaiei muitas vezes; é como uma pequena morte, muito rápida. Você volta de um lugar muito silencioso e, inclusive, de alguns desmaios, eu voltava e não ouvia nada e as pessoas desesperadas em cima de mim. E eu pensando: o que é que esse povo está falando? Esse dia foi muito rápido e, também, vem de um lugar... acontece esse silêncio absoluto, um silêncio interno e externo.

Elaine: [...] Gosto de pensar o silêncio como esse espaço-entre a voz e a escuta. Gosto de pensar isso em profundidade, como Fernando identificou em si ontem, a existência desses silêncios tão profundos quanto os sons. Então... aproveitando as palavras de vocês: movimento interno, abertura, percepção, conexão, estar no agora, sentir-se parte (tudo é você); podemos dizer que a escuta está ligada a uma percepção interna-externa e que, portanto, está ligada ao movimento de abertura. A nossa homenagem ao silêncio hoje está ligada a esse movimento interno de conexão que só é possível a partir do entendimento de sua conexão com um movimento de abertura-porosa ao externo. De um certo equilíbrio que é quando você se sente. Ou, como Lílith falou ao final do nosso encontro de ontem: sobre esse sentir antes do pensamento, o estado de ser que percebemos porque sentimos algo que é anterior a nós e, ao mesmo tempo, somos nós. Enfim, “o sentir lá atrás [...] quando você estava desconectado aí o silêncio vinha para reconectar de novo nesse lugar que é bem ancestral”.

Lílith: É um estado de recepção.

Elaine: Também de doação. Precisamos nos doar ao tempo em que acolhemos o espaço-tempo-aqui-agora. Penso que aí há um equilíbrio tênue que, quando experienciado, resulta nesse “sentir-se parte” que vocês falaram. É interessante o que você [Fao] também trouxe sobre o desmaio como uma pequena morte e quando você volta da pequena morte, você sente um silêncio. Então, podemos imaginar que o silêncio é um estado de vida. Se você volta, seu retorno da pequena morte é um reviver, um renascer. Realmente o silêncio pode ser um estado de vida, de renascimento. Hoje, prosseguiremos com mais exercícios, continuando sempre com o foco no esgarçamento de si, buscando, em si, o sentido de profundidade, hoje do silêncio.

Fao: Tem essa profundidade, verticalidade e tem também uma horizontalidade.

Elaine: Sim, a profundidade é um valor a todos os sentidos.

A partir da entrega de si a outrem, podemos sentir nossa superfície, nossas bordas. Através das mãos de outras, tocamos-nos.

(em pé fazemos um círculo ao redor de uma atriz, no centro)

Primeiro momento: percepção sobre si e seus limites através do seu eixo.

Tempo sugerido: entre três e quatro minutos.

Quantidade de participantes sugerida: grupos com mínimo de três e máximo de cinco atrizes

Quem está no centro do círculo, fecha os olhos e refaz o caminho do primeiro momento do exercício Olhar (página 32); agora em menor tempo. Quem está compondo o círculo, deve permanecer em silêncio durante todo o exercício. Ficam responsáveis por toda a manipulação do corpo da atriz, que está no centro.

Inicialmente, com as mãos tocando o corpo da atriz, as parceiras, que estão na frente e atrás dela, irão empurrá-la, cuidadosamente, proporcionando um movimento pendular frente-trás. A atriz não deve abandonar seu eixo, não deve curvar-se para frente ou para os lados; deve flexibilizar-se sempre mantendo seu eixo, entregando-se aos cuidados de suas parceiras. Durante esse primeiro momento, o foco de sua ação está na escuta de sua respiração (caso haja vontade, deixar que sons nasçam a partir das sensações/imagens despertadas). À medida que a atriz se entrega, as parceiras vão se afastando, proporcionando um movimento de empurrar e segurar a atriz cada vez maior. O aumento da distância e velocidade do movimento de pêndulo deve ser proporcional à entrega da atriz que está sendo movida. É necessário também escutá-la.

Após o movimento frente-trás, recolocamos a atriz de volta ao seu eixo e iniciamos o movimento de pêndulo para um lado e para o outro. Importante sempre iniciar a partir do toque das mãos no corpo da atriz e, aos poucos, proporcionalmente à relação de entrega-confiança que vai se estabelecendo no grupo, ir ampliando a sensação de “risco” e liberdade que o exercício possibilita.

Após o movimento lateral, recolocamos a atriz de volta ao seu eixo e iniciamos o movimento de pêndulo, circularmente. Agora, a atriz passará de uma parceira para outra, sem passar por seu eixo, até que conquiste a liberdade de se deixar ser surpreendida em relação à sua trajetória, manipulada por seu grupo.

³⁰ Esta é uma junção e releitura de exercícios antigos que aprendi quando estudante de interpretação com as professoras Meran Vargens, Ciane Fernandes e Hebe Alves.

Segundo momento: Despertar de superfícies.

Tempo sugerido: entre dois e três minutos.

No centro, a atriz permanece de olhos fechados, escutando-se. Durante a execução desse segundo momento, de forma livre, a atriz sonoriza (principalmente através de vogais), deixando sair os sons de si. Importante se escutar e apenas deixar que os sons nascidos saiam.

No círculo, silêncio. Todas, ao mesmo tempo, com as mãos levemente em concha, batem leve e energicamente por toda superfície do corpo da atriz, que está no centro, que continua em contato com o seu eixo e sua respiração e permanece escutando-se. Como numa massagem, batemos nas superfícies das costas (do pescoço ao cóccix – não bater diretamente nas vértebras da coluna vertebral), nádegas, pernas (das coxas à batata da perna), pés, ombros, braços, mãos, peito (não bater em cima dos seios das mulheres), barriga, bacia (não bater nas genitálias), rosto (batidas mais suaves), cabeça, nuca.

Terceiro momento: alargamento de superfícies.

Tempo sugerido: cinco minutos.

No centro, a atriz permanece de olhos fechados, escutando-se. Durante a execução desse terceiro momento, de forma contínua, a atriz sonoriza (principalmente através de vogais), deixando sair os sons de si. Importante se escutar e apenas deixar que os sons nascidos saiam.

No círculo, silêncio. Todas, ao mesmo tempo, começam a amassar, torcer, remodelar o corpo da atriz, conduzindo-o em direção ao chão. Juntar suas superfícies, pressionar suas bordas, sempre respeitando seus limites, proporcionando outras possibilidades da atriz de se escutar ao preencher espaços através de formas não usuais. Os movimentos não devem ser bruscos, nem machucar e, sim, constantes e firmes, surpreendendo em suas manobras cuidadosas e seguras. A imagem sugerida é: manipular a carne da atriz como se sovassem uma massa de pão.

Concentrem, principalmente, no apoio do chão para executarem a ação de sovar. Apenas ao final experimentem deslocamentos e carregamentos pelo espaço até deixar a atriz-massa “descansar” numa posição que representaria o menor espaço que a atriz pode ocupar no espaço. Ali, a atriz encolhida, permanece por um tempo se escutando, apreendendo as sensações, imagens, sons experimentados, para depois juntar-se ao grupo.

Outra atriz se coloca no centro do círculo, onde irá iniciar o exercício em seu primeiro momento (percepção sobre si e seus limites através do seu eixo). A atriz que finalizou a última etapa do exercício junta-se ao grupo, a seu tempo.

Figura 11 – Lílith Marques; registro sobre o exercício Sovar Sonoro³¹

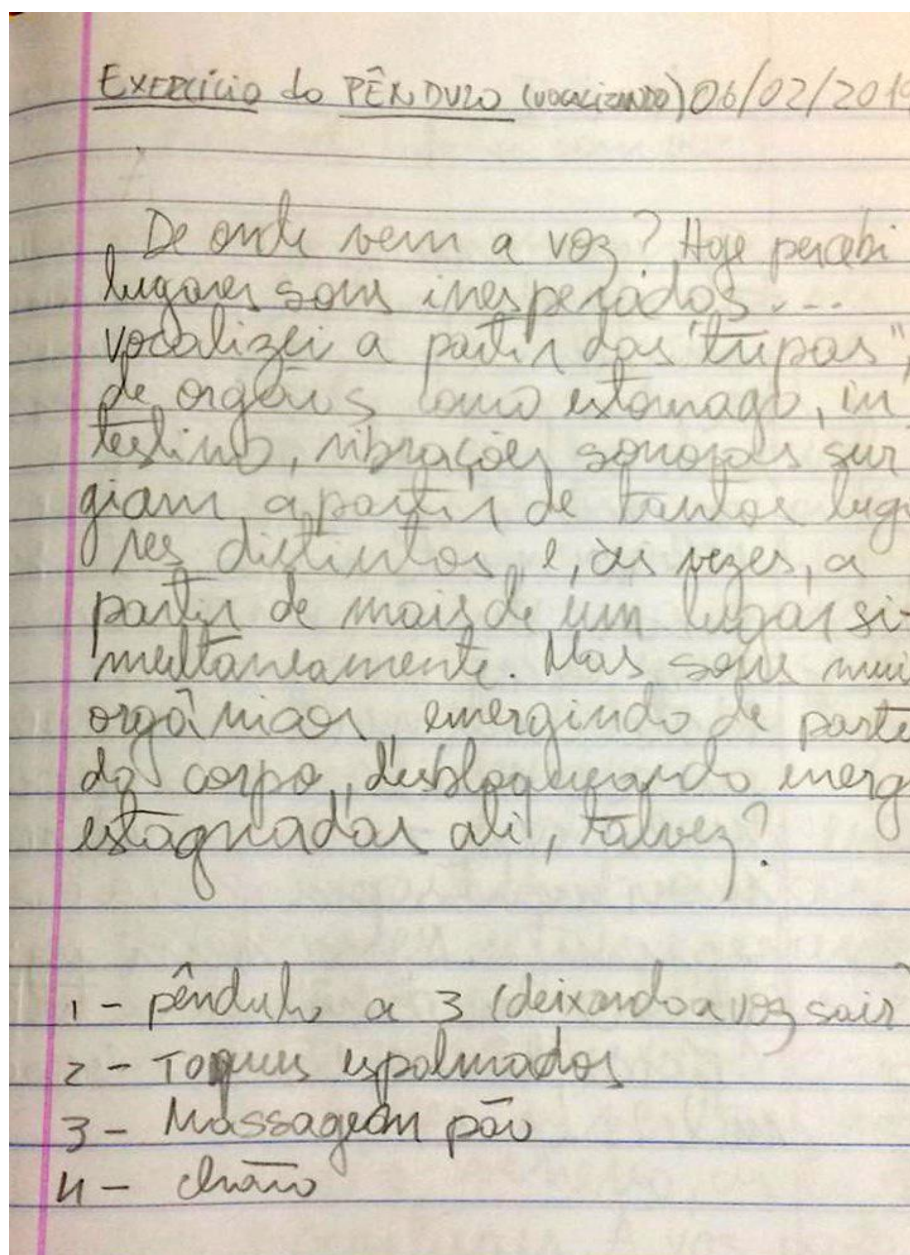
06/02/2019

Na coluna de ar que se movimenta
os ossos e músculos se ligam. carne que sou
e que reverbera todo ao produzir som de
mim. Mexidos por mãos alheias há confort-
to, riso e desespero de bebê. Sons
ora previsíveis, ora imprevisíveis se
reproduzem por minha voz corpo em
movimento (involuntário) resultante
do manejo de outras mãos em mim.
No Pêndulo eu pendulo em vibrações
de queda livre, onde a voz vai do
agudo ao grave, como quem salta
um precipício. Mas há conforto ao
fim ao encontrar no anteparo das
mãos dos colegas um colchão seguro
no final da queda. No segundo
momento de mãos em concha que
me "massageiam" um conforto, risos
e um ar de festa. Alegria de bebê ao
ser brincado de cosquinhas. Ao final
a sova de mãos, o retirado do chão e
o colocado em posição fetal amassada
gera uma angústia mista com gargal-
hada e um estranhamento ao final
onde meu corpo já não parece ser meu.
Silêncio. Senti?

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

³¹ Na coluna de ar em que se movimenta, ossos e músculos se ligam. Carne que sou e que reverbera todo ao produzir som de mim. Mexidos por mãos alheias, há conforto, riso e desespero de bebê. Sons ora previsíveis, ora imprevisíveis se reproduzem por minha voz corpo em movimento (involuntário) resultante do manejo de outras mãos em mim. No Pêndulo eu pendulo em vibrações de queda livre, onde a voz vai do agudo ao grave, como quem salta um precipício. Mas há conforto ao fim ao encontrar no anteparo das mãos dos colegas um colchão seguro no final da queda. No segundo momento de mãos em concha que me "massageiam" um risonho e um ar de festa. Alegria de bebê ao ser brincado de cosquinhas. Ao final, a sova de mãos, o retirado dos chãos e o colocado em posição fetal amassada, gera uma angústia mista com gargalhada e um estranhamento ao final, onde meu corpo já não parece ser meu. Silêncio. Senti?

Figura 12 – Fao Miranda; registro sobre o exercício Sovar Sonoro³²



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

³² Exercício do pêndulo (vocalizando). De onde vem a voz? Hoje percebi lugares sons inesperados... vocalizei a partir das "tripas", de órgãos como estômago, intestino, vibrações sonoras surgiam a partir de tantos lugares distintos e, às vezes, a partir de mais de um lugar simultaneamente. Mas sons muito orgânicos, emergindo de parte do corpo, desbloqueando energias estagnadas ali, talvez?

1 - Pêndulo a 3 (deixando a voz sair) 2 - Toques espalmados 3 - Massagem pão 4 - Chão.

Nesse trabalho a subjetividade da atriz reage ao estímulo físico do toque e da entrega às manipulações de outrem, alheias à sua vontade. Assim, a atriz compreende-se em contínuo movimento e reverberações sonoras que só existem em relação. Inesperadamente e sempre as estruturas (físicas e impalpáveis) da atriz se expandem e se contraem, a partir de sua superfície – desse espaço, identificado pela atriz, onde as trocas (se) operam. Entregue e/ou não entregue às companheiras, à atriz cabe apenas escutar-se enquanto corpo e, então, subjetividades são (trans)formadas.

Em meu diário, as palavras que escutei:

Por mãos alheias, há conforto; toques, pão, chão. Um colchão seguro no final da queda.

Senti?

*Lugares sons inesperados... Carne que sou e que reverbera som de mim como quem salta um precipício. Vocalizei a partir das tripas; ossos e músculos ligam riso e desespero, agudo e grave, angústia com gargalhada, silêncio e um **estranhamento**: meu corpo já não parece ser meu.*

Vale lembrar que estamos no **espaço sagrado**, *que protege e expõe tudo que envolve; principalmente quando testemunha aquilo que está nascendo no exato instante-agora*. Espaço que só se constitui por meio de uma noção coletiva sobre e sob confiança. Amparar e mobilizar uma atriz ensina sobre a importância de nossos pactos, como, também, sobre como somos e desejamos ser. Independente do seu papel, manipuladoras e manipulada – ou aquela que faz e aquela que assiste – nos ensinamos e aprendemos mutuamente. A inseparável condição de ensino-aprendizado se estabelece, nesse e em todos os exercícios teatrais, não apenas entre nós, professoras e atrizes, como, também, entre atrizes e atrizes. As palavras de Fernando, ditas por mim, sintetizam: *Quão bom é o toque no outro, se deixar manifestar pela troca, nascer deste toque [...] e seguir conhecido-me-sentir-mais*. Por isso, em cada exercício, deitemos nosso olhar em todas.

Mas como podemos alcançar esta coordenação no corpo? Não adianta seguir a sequência do ta'i ch'i ch'uan e imitar todos os movimentos. Se eu visse vocês todos lá na plataforma fazendo tudo igual, não diria "Bravo!" e sim "Que tristeza!". Tantos são os que seguem os movimentos mecanicamente, e isto é o fim da verdadeira criatividade.
Al Chung-Liang Huang (1979, p. 53)

O mestre Al Chung-Liang Huang (1979) reflete o *Tai Chi Chuan* como uma disciplina individual do mover-se segundo o movimento da natureza. Necessita uma aceitação e um abandonar-se à consciência exterior e interior inseparável. Depois há o encontro de uma compreensão íntima do equilíbrio dinâmico do corpo, cujo centro se move conosco. Segundo o mestre, *Tai Chi Chuan* é o sentido do equilíbrio; saber onde você se encontra. O processo basilar no movimento é tornar-se presente; ser. Assim, nos sentimos em harmonia, dançamos nossa meditação de movimento.

No teatro, conto o que a professora Hebe Alves me dizia sobre o que Domingos de Oliveira³³ falava: que temos três escolhas a fazer – eu me afasto, eu me aproximo e eu permaneço. Mesmo que essa escolha seja intuitiva (porque trabalhamos indissociavelmente também com a intuição), é importante que tenhamos consciência de que, sim, é uma escolha e que, portanto, não sendo um movimento puramente mecânico, existe um propósito que me mobiliza. Por exemplo, mesmo que esteja em um só ponto do espaço físico, penso que estou fazendo uma escolha de ficar nesse ponto e transformar(me)-construir(me) aqui, nesse ponto, um caminho próprio no eu-espaço-tempo. Assim, também, quando me movimento fisicamente pelo espaço, eu transformo-construo esse eu-caminho – eu-espaço-tempo em percurso.

Criei esse exercício – um desdobramento de exercícios de sonorização livre a partir do movimento no espaço – Inicialmente quando procurava alternativas para o trabalho sobre a

³³ Domingos de Oliveira (1936 – 2019) foi um ator, diretor e dramaturgo que atuou tanto no teatro quanto no cinema brasileiro.

consciência da importância da base³⁴ para a expressão vocal da atriz. A partir da prática com variadas turmas de atrizes, ampliei a investigação sobre a velocidade do movimento no tempo-espaço, a integridade da relação entre consciência exterior e interior e o estado de presença. À medida que fui experimentando, verifiquei que o exercício proporcionava não só a ampliação da consciência sobre o trabalho da expressão vocal integrado ao corpo (respiração, pés, joelhos, bacia, coluna vertebral, cotovelos, mãos...), como, também, a possibilidade do trabalho sobre diferentes estados emocionais que surgiam a partir da produção imagética das atrizes e que resultavam na exploração de diferentes qualidades vocais.

Antigamente chamava esse trabalho de *Tai Chi Sonoro*, mas não ousou escrevê-lo a você dessa forma, pois, sabendo ser esta uma arte e uma filosofia milenares, correria risco certo de profaná-las. Contudo, carrego-o assim, intimamente em minhas imagens e, pelo pouco que já me conhece, deve saber que não resisto em escutar palavras. Por isso chamei-o de: *o exercício do Chi Sonoro*.

Veja: *Tai* significa³⁵ o maior, o mais alto, supremo, absoluto. *Chi* é, literalmente, a parte mais alta do telhado, ou seja, a cumeeira. Se disséssemos que *Tai Chi* pode significar a parte mais alta do absoluto, talvez contemplaríamos um sentido de profundidade da cumeeira, pois ela consegue dividir (a parte mais alta só existe diante da mais baixa) o que por natureza é indivisível: o absoluto. É a cumeeira que revelaria um sentido de amplitude, ao dizer que o mais alto contém, em si mesmo, o mais alto? Além de ser a parte mais elevada do telhado, a cumeeira só existe, pois existe o espaço vazio entre as telhas e, protegendo a casa, também tem função de dividir as águas. A cumeeira é um espaço-entre águas, espaço-entre o em cima e o embaixo; uma superfície que abriga as relações de troca entre a casa e o sol, a chuva, o vento, a poeira e uma paisagem com dimensões de imensidão.

Partindo da cumeeira, o *Chi Sonoro* fala de caminho e **silêncio**. É um exercício sobre um modo próprio de caminho; um caminho onde é possível contemplarmos uma espécie de

³⁴ Refiro-me à parte inferior do corpo (pés, pernas, bacia) e a ação de enraizar-se; do equilíbrio e desequilíbrio e suas relações de mobilização dos sistemas esquelético e muscular; de irradiar a partir do vetor de força da reação à gravidade.

³⁵ In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tai_chi_chuan. Visto em: 02/11/2020.

silêncio íntimo através da unicidade eu-espaco. O *Chi Sonoro* propõe um modo livre de investigação vocal, cujo princípio é a unicidade das expressividades da atriz: vocal e corporal e, conseqüentemente imbricadas, também imagética e emocional. Cada intérprete descobre, ao seu modo, o seu *Chi Sonoro*: o seu fluxo contínuo de movimentos e sons. Vamos à prática.

Antes de iniciarmos o exercício, considerem que:

1. A respiração mobiliza e é mobilizada pelo contato das plantas dos pés com o chão. É o chão que me move, é o chão que me dá vida, é o chão que me impulsiona, é o chão que possibilita vencer a gravidade, essa força vinte e quatro horas por dia que age em toda minha superfície, empurrando-a para baixo. Esgarcem essa consciência da ação da gravidade por toda sua superfície, sintam-na “verdadeiramente”. O solo é o nosso grande ancestral irmanado conosco nessa luta diária; basta empurrar o chão que ele agirá na mesma proporção de força, nos impulsionando para cima e, a partir da reverberação desse impulso que mobiliza todo nosso **arcabouço** (lembrem do exercício *Ossos*, página 42), visualizem, sintam a ligação entre pés, bacia e o caminho do movimento através da coluna vertebral em direção às estruturas ósseas mais periféricas (cabeça, braços, mãos, pernas, pés e dedos). Assim, procurem esgarçar a relação com sua base, busquem o seu enraizamento em profundidade, percebendo suas possíveis conexões com a respiração e, conseqüentemente, com todo impulso de vida. É importante observar que precisamos deixar os joelhos flexionados sempre – de forma confortável, buscando empurrar o chão (que só conseguimos ao dobrar os joelhos) de forma contínua, mesmo que você escolha permanecer parada.
2. A respiração pode e deve flexibilizar e ser flexibilizada por nossas articulações. Lembrar que, a partir da coluna vertebral, imaginamos que o ar percorre todas as nossas articulações, aerando-as. Através da respiração, ampliamos os espaços das axilas, cotovelos, dedos das mãos, nuca, vértebras...
3. Há uma dilatação do tempo. Mesmo mobilizadas por energias mais densas, conservem o estado de leveza e o tempo lento proposto no exercício.
4. Todo movimento atua de forma radial. Visto que estamos sob a gravidade, todo ponto de impulso (p.20) tem uma base e, conseqüentemente, é regida por um vetor de força verticalizado (do céu para terra e da terra para o céu, em maior ou menor grau). O

deslocamento horizontalizado de nossas superfícies nasce nesses mesmos pontos de impulso e, assim, podemos imaginá-los em ação como impulsos radiais. Ou seja, todo impulso nasce de um centro e se expande, em igual proporção, em direção a raios opostos – ou, como chamamos, por um **vetor de forças opostas** (para frente-trás, lado-lado, cima-baixo) –, inevitavelmente nos dois sentidos: horizontal e vertical e em todas as variações que podem surgir a partir da tridimensionalidade do movimento. O que determina o sentido, a direção do deslocamento de nossas superfícies, é a ênfase (em maior ou menor grau) em um determinado raio. Segue um exemplo para ajudar a visualizar o que desejo que vocês busquem entender em si. Vamos partir de um corpo aparentemente parado, imóvel. Como ele está vivo, ele respira. O diafragma é considerado o músculo mais importante para a mecânica respiratória que, para acontecer, é necessário que esse músculo tensione (suavizando sua forma convexa, empurrando os órgãos internos para baixo e ampliando o espaço para aumento do volume de ar nos pulmões) e relaxe (voltando à sua forma convexa, reduzindo o espaço torácico e aumentando o espaço dos órgãos inferiores). Poderíamos pensar que a respiração é um movimento mais verticalizado. Mas sabemos também que, ampliando o espaço torácico, há visivelmente um deslocamento horizontalizado inevitável. Ou seja, mesmo quando estamos “inertes”, há um movimento radial, mesmo se considerarmos maior ênfase em um de seus sentidos. Percebendo nossas superfícies em profundidade temos consciência de que nos mobilizamos, inexoravelmente, de forma radial. Esgarcem seus sentidos, imaginem, por exemplo, que, de forma contínua, em maior ou menor grau, suas carnes se expandem, descolando-se de seus redondos ossos. Expandindo suas carnes, sua superfície se amplia. Ampliando sua superfície, você aumenta a área de (trans)formação do eu-espaço.

5. Todo movimento, por menos visível que possa parecer, nasce de pontos de impulso. Localizem-nos. Percebam: como se dá em vocês a reverberação desses pontos de impulso, quais são os caminhos, as estruturas mobilizadas, os encaixes, ritmos, órgãos internos, músculos, pesos, pensamentos, imagens, sensações etc.? O tempo estendido do *Chi Sonoro* corrobora para que a gente consiga perceber com mais nitidez os pontos de impulso que mobilizamos e nos mobilizam.

6. Todo movimento tem um som. Percebam que cada som tem cor, tamanho, forma, peso, densidade, textura, cheiro, memória... no eu-espço. O seu *Chi Sonoro* é único, apenas você sabe realizá-lo como você o realiza. Seus sons são você, únicos. No mundo inteiro, apenas você é capaz de reverberá-los. Permita que eles saiam como queiram sair. Sejam generosas. Cada som produz e é produzido por um encontro único no espaço-tempo-aqui-agora entre ossos, carne, memória, sensações... que afloram em sua superfície eu-espço. Cada som nasce no mesmo ponto de impulso do movimento e cada movimento nasce no mesmo ponto de impulso do som. Percebam o caminho do som, suas reverberações radiais através dos ossos e das carnes. Gosto de pensar mais em carne do que em músculos, pois quando falo carne, vejo, também, além de músculos, os órgãos internos (e seu sangue, fluidos, pulsões). Percebam a atuação de seus órgãos internos no seu *Chi Sonoro* – é importante que eles estejam presentes.

(em pé, fazemos individualmente)

(o exercício pode ser iniciado com os olhos fechados, porém deve ser continuado com olhos abertos para ampliação da escuta do espaço sagrado)

Primeiro momento: percepção sobre si mesma

Tempo sugerido: dois a cinco minutos

Vamos iniciar com o mesmo caminho do primeiro momento do exercício Olhar (página 32), percebendo principalmente esse vetor verticalizado que nos liga ao centro da terra e ao centro do céu.

Segundo momento: investigação pessoal

Tempo sugerido: entre vinte e trinta minutos

Quando eu sinalizar, obedecendo o nascimento do movimento, iniciem o *Chi Sonoro* de vocês. Deixem os sons saírem como vierem, priorizem a sonorização a partir de vogais. Mesmo que venham sons produzidos apenas pela saída de ar, ou sons com boca fechada, esgarcem esses sons, entendendo como eles podem desembocar sons vocais. Explore os deslocamentos pelo espaço, bem como seus níveis (alto, médio e baixo). Brinquem com aberturas variadas, com as intensidades, alturas, volumes, timbres... Brinquem de se entregar a uma si mesma que você não comanda.

(Sinal. Início do *Chi Sonoro*)

...

Agora, ao meu sinal, construindo o caminho do seu *Chi Sonoro* de retorno ao início, vocês irão voltar ao mesmo ponto do espaço onde escolheram começar. Chegando no ponto inicial, retornem ao seu eixo, fechem os olhos e escutem a experiência vivida. Registrem imagens, sensações, pensamentos, sons...

(Sinal)

Terceiro momento: investigação com circunstâncias propostas³⁶

Tempo sugerido: entre vinte e trinta minutos

Vamos continuar o *Chi Sonoro* seguindo os mesmos princípios, mas agora vou dividi-lo em três instantes.

Primeiro instante: ao meu sinal, vocês irão congelar³⁷ o movimento e silenciar o som. Esse estado é o momento de vocês esgarçarem os impulsos que estão sendo mobilizados e mobilizam vocês. Localizem: onde nasce o impulso do som? Escutem: como o impulso (trans)forma e mobiliza meus espaços, minhas estruturas corporais, emocionais, imagéticas? Aparentemente totalmente imóveis, ampliem os espaços do seu **arcabouço**, descolem as carnes dos ossos, respirem em todas as articulações, aprofundem as imagens, pensamentos, sensações..., escutem o seu **silêncio** e sensibilizem ainda mais sua superfície. Percebam cada detalhe sobre como você ocupa o espaço (distribuição do peso do corpo, posição dos dedos das mãos, cabeça, o olhar...). Mesmo imóveis, o movimento de ampliar sua superfície no espaço (o eu-espaço) é contínuo e crescente.

Segundo instante: darei uma indicação de uma ação-imagem (cada um pode interpretar a indicação ao seu modo). Ainda congelados: como a respiração reage à indicação da imagem-ação dada? Que impulsos nascem a partir desse momento? E, ao meu sinal, vocês continuarão o *Chi Sonoro*, agora sem som, apenas a respiração que busca compreender como a ação dada (trans)forma o seu *Chi Sonoro*. Esgarcem cada vez mais a respiração que nasce, aprofundando progressivamente o contato com o fluxo da camada de ar. A inspiração é livre,

³⁶ Termo cunhado por Constantin Stanislavski (1863 – 1938). Se refere às informações para a construção de personagem e de encenação (quem, o quê, onde, como...). Nessa etapa do exercício, proponho indicações sugeridas através de ações-imagens que serão construídas pelas atrizes.

³⁷ Tenho profunda intimidade com essa palavra que me traz a memória de uma brincadeira de criança: dançávamos (geralmente de forma exagerada) e, quando uma de nós desligava a música, quem conseguisse ficar mais tempo congelada ganhava o jogo. Lembro, nitidamente, da sensação do corpo quente, respiração acelerada; tudo borbulhava por dentro quando “congelava”. Sempre era um momento inesperado e tínhamos que responder de pronto. Isso impelia em mim uma conexão com todo meu corpo e uma atenção externa aos movimentos “esdrúxulos” que inventávamos com nossas danças.

mas a camada de ar deve sair sempre pela boca. Sem som, só o ar, cem por cento camada de ar.

Terceiro instante: ao meu sinal, continuando o *Chi* Sonoro da ação-imagem, escutando a respiração, voltamos novamente a deixar os sons saírem. Lembrem a pergunta: onde nasce o impulso de cada som? Por quais caminhos ele reverbera?

Quarto instante: momento de transição para retorno ao segundo instante e indicação de nova ação-imagem. Ao meu sinal, vocês irão congelar.

Seguimos com mais uma ação-imagem.

Sugestões/exemplos de ações-imagem:

- a) Agora eu caminho pela estrada desejada.
- b) Agora eu me torno em rastros.
- c) Agora eu me afasto de mim, eu me abandono.
- d) Agora eu caminho pela trilha temida.
- e) Agora eu me formo em prazer.
- f) Agora eu me encontro, eu me vejo.
- g) Agora eu me apresento ao divino.

Figura 13 – Lílith Marques; registro sobre o exercício *Chi Sonoro*³⁸

DIA 3 07/02
2019

→ *Tai Chi Sonoro* (2ª vez)

- Meu corpo está cansado, tenho a impressão que estou com a pressão baixa desde ontem, talvez por conta do ciclo menstrual próximo. Contudo o *Tai Chi* de hoje teve + descobertas que ontem. As imagens estavam mais presentes e por elas a voz pode ser acessada de forma mais potente
- * A trilha do medo → imagem de cobra acuada / animal indo ao abatedouro. A sonoridade de cobra chegou e me fez mais consciente da imagem (desenha símbolo) simbiose da Imagem-voz.
- * Quando me afasto de mim - Imagem de tédio / juventude transviada / garota drogada vendendo o corpo e de ressaca. Veio uma sonoridade de vômito que mexeu comigo. Chakra Plexo Solar desalinhado e turvo.
- * Quando me sacrifico no altar - Imagem da fera.

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

³⁸ *Tai Chi Sonoro* (2ª. Vez). Meu corpo está cansado, tenho a impressão que estou com a pressão baixa desde ontem, talvez por conta do ciclo menstrual próximo. Contudo o *Tai Chi* de hoje teve mais descobertas que ontem. As imagens estavam mais presentes e por elas a voz pode ser acessada de forma mais potente.

* A trilha do medo – Imagem da cobra acuada / animal indo ao abatedouro. A sonoridade de cobra chegou e me fez mais consciente da imagem (desenha símbolo) simbiose da Imagem-voz.

* Quando me afasto de mim – Imagem de tédio, juventude transviada / garota drogada vendendo o corpo e de ressaca. Veio uma sonoridade de vômito que mexeu comigo. Chakra Plexo Solar desalinhado e turvo.

* Quando me sacrifico no altar – Imagem da fera.

Figura 14 – Fao Miranda; registro sobre o exercício *Chi Sonoro*³⁹

TAICHI II 07/02/2010

Ter uma consciência em movimento é fundamental para caminhar pela ação proposta. Aos poucos perceber de onde vem o impulso que faz a voz acontecer, mas sem se fixar muito nisso. Não se fixar, fluir como um rio corre para o mar. Mote *continuum* – segredo para o equilíbrio do corpo no espaço – usar o último movimento para gerar o seguinte. A voz vem no fluxo da dinâmica total, física, tônus físico e emocional.

O tempo não tem paciência

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Este é um exercício que julgo fundamental ser repetido. Geralmente, as atrizes ao fazê-lo pela primeira vez, identificam maior e menor êxito a partir da sensação de maior e menor unicidade de seus elementos expressivos. Nele as *imagens estavam mais presentes e por elas*

³⁹ *Tai Chi II*. Ter uma consciência em movimento é fundamental para caminhar pela ação proposta. Aos poucos perceber de onde vem o impulso que faz a voz acontecer, mas sem se fixar muito nisso. Não se fixar, fluir como um rio corre para o mar. Mote *continuum* – segredo para o equilíbrio do corpo no espaço – usar o último movimento para gerar o seguinte. A voz vem no fluxo da dinâmica total, física, tônus físico e emocional... O tempo não tem paciência [frase colocada verticalmente, na lateral da página]

a voz pode ser acessada de forma mais potente. Assim, a cada repetição, a atriz será estimulada a perseguir objetivos próprios que, comumente, se amparam na sensação de *fluir como um rio corre para o mar*. Considero que esse exercício, para a nossa investigação, propõe principalmente dois desafios: a consciência sobre os pontos de impulso e como (trans)formam-se em relação com seus materiais imagéticos; e a compreensão sobre a existência de uma intencionalidade orgânica, proposta através da ação do esgarçamento e das escolhas de seu caminho (se me aproximo, se me afasto, se permaneço). É, principalmente, nesse ponto que a atriz começa a escutar no espaço-entre como se organizam seus materiais expressivos e seus processos imagéticos de criação. Por isso considero o *Chi Sonoro* um exercício-entre o que experimentamos antes e o que iremos vivenciar nos próximos encontros.

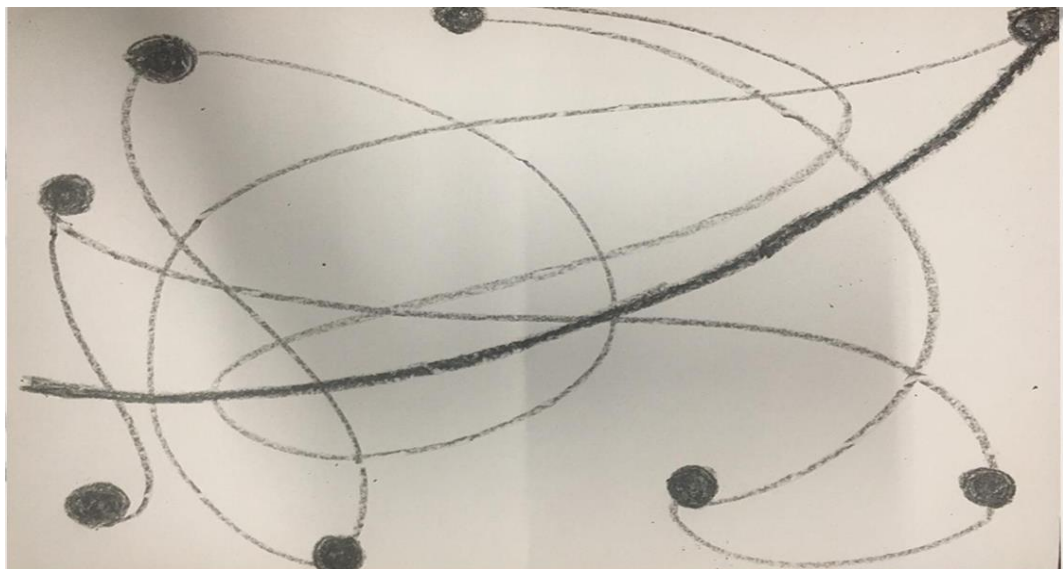
Ao longo do tempo, considerando depoimentos de diferentes atrizes, percebi que, comumente, os momentos que são identificados como de menor sucesso são aqueles em que se observam como se estivessem racionalizando. Nesses momentos, julgam que a produção sonora perde sua espontaneidade. Sentem que os sons são produzidos de forma “artificial”, com esforço, pois não identificam em si-mesmas os estímulos para a expressão vocal. São diversas as justificativas que as atrizes trazem. Dentre elas, a existência de obstáculos: 1. físicos-corporais (uma dor, um mal-estar, um cansaço); 2. psíquicos-corporais (um estado indisponível gerado por algum acontecimento pessoal, externo à sala de aula); 3. provenientes do ambiente (um incômodo pela temperatura, pelos sons das colegas em trabalho). Mas, não seriam as adversidades, também, compositoras do **espaço sagrado** da atriz?

Proponho aqui uma “técnica”, uma experiência para reduzir o esforço da atriz em se **presentificar**: silenciar-se. Escutar a dor de estômago, a indisposição, a preocupação, o barulho das colegas, o calor do ambiente, a voz artificializada... e, a partir dessas superfícies, escutar-se. Então, esgarçar(-se) – superfície e a si mesma – em profundidade. Talvez assim, todo e qualquer impulso possa ensinar a atriz a ter *uma consciência em movimento*, pois o *tempo não tem paciência*. Esse exercício oferece a pergunta: como trabalhar a voz no espaço-tempo presente do acontecimento?

Exercício 09 - Reflexões em fluxos: Desenho

Fernando: Sempre fui uma pessoa assim de... na vida, no trabalho... de racionalizar as coisas. Eu tinha que entender primeiro para depois executar... em tudo. E de uns tempos para cá, eu senti a necessidade de tentar não racionalizar as coisas que eu viesse a fazer. Seja nos exercícios... mesmo até na vida, deixar o barco... E desde a graduação, quando fazia os exercícios eu pensava: ah se eu fizer isso assim fica melhor, se eu fizer isso assado... E eu tenho visto que isso tem me podado. Eu poderia estar vivenciando mais outras coisas. Quando você me convidou, quando a gente conversou, eu já tinha essa vontade de entender melhor a minha voz, de exercitá-la também melhor no sentido de entender mesmo: quem é Fernando nessa voz? Que voz Fernando tem? Que voz Fernando pode vir a ter? E eu vim com o objetivo de não ficar pensando muito nas coisas e embarcar. E ontem, no primeiro momento, tinha uns instantes ainda de “ah se eu fizer assim, pode ficar melhor”, mas aí eu voltava “não, vamos deixar o barco”. E hoje eu acho que eu já dei um passo além. Aquele primeiro momento [Sovar Sonoro] foi... confesso para vocês que teve um momento que eu não lembro. Juro por Deus. Parece que eu tinha... eu fui para outro lugar; meu corpo estava aqui, mas eu fui para outro canto, de verdade, foi incrível. E nessas voltas minhas eu estava lá e, de repente, um som... essa coisa da voz é o corpo mesmo! Não é teoria. A gente materializa isso. Porque tinham coisas que vocês faziam que... eu não sei de onde veio, quer dizer, eu sei que veio de lá da parte que vocês movimentaram, mas eram coisas estranhíssimas... gente, eu não estou comandando isso! O fato de eu não saber o que que vocês iam fazer, me deu uma liberdade. Então, pela primeira vez, eu me sentia livre num exercício. Eu não estava pensando: a próxima coisa vai ser assim, eu vou mexer o ombro e aí eu posso colocar esse som quando eu movimentar o ombro. Como eu não sabia o que ia fazer, o som, a voz veio nisso, nessa coisa de não saber o que que vai vir a seguir.

Figura 15 – Fernando Antônio; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório.



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

Então, o desenho passa um pouco disso. Esses pontos sou eu nesses caminhos... Primeiro, minha trajetória, aquilo que eu acho que é o caminho que eu me proponho, que eu penso, que eu racionalizo. Então tem uma linha que não tem fim. E aí tem esses momentos onde eu me deixo ser levado e eu vou por uns caminhos que eu ainda não sei, desconheço, e que, ao invés de me dar medo, eu sinto mais tranquilidade em tais caminhos que eu não conheço. Me dá muito mais medo ir por um caminho que eu já sei de cor e salteado. Acho que é uma coisa que me persegue – que é o desejo sempre de liberdade. E buscar a liberdade e me sentir tranquilo com a liberdade.

Gustavo: Sempre quando falam assim: desene... eu tenho pavor de desenho [risos]. Eu vivo a experiência, tenho uma coisa que é de guardar [a experiência]. Às vezes, eu escrevo. A palavra é um negócio que eu tenho uma coisa de intimidade, então eu me dou bem com a palavra, mas desenhar... Então, eu acabo sendo mais racional.

Figura 16 – Gustavo Grangeiro; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório



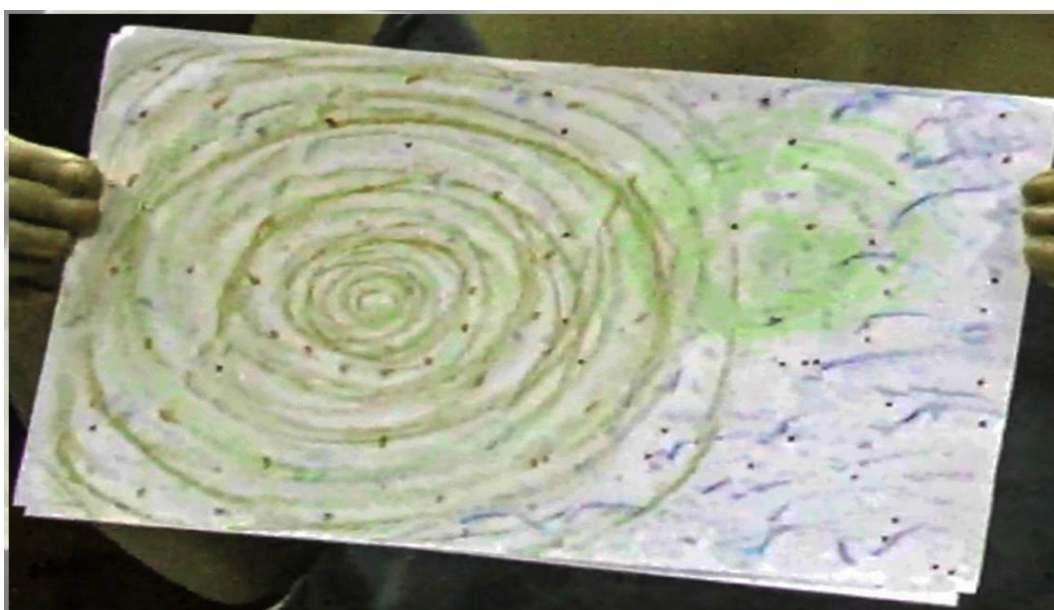
Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

Tem o piso da sala, porque tem muito a ver com o que a gente falou na outra aula; o chão, o alicerce, o caminho. E tem um pedaço sem piso, que é o pedaço do divino. Que é o seu momento de ir ao divino. Quando você vai para o divino, você não tem piso, você tem ar. Eu pensei, o prazer que é o que mais me liga ao divino, então eu coloquei mais perto e circular. Porque o prazer ele é circular, te abraça por todos os lados [...] ele te preenche como um todo, por isso que ele é circular. O caminho reto é o caminho que leva ao seu divino, então eu botei uma linha reta. Foi engraçado que, no momento de deixar rastros, eu só pensava em voltar nessa trilha e assistir. E foi o que eu fiz, eu fui de ré. [...] Para mim, de verdade, o sentido da vida, eu postei isso ontem, é deixar rastros pessoais [...] O abandono, obviamente, onde

você está mais afastado de seu divino. Eu tive uma sensação de despedaçar, toda a minha construção foi em cima de pedaços que se soltaram e que caíam e que deixavam de fazer sentido. Pedacos meus. E quando um pedaco seu deixa de fazer sentido, gera um abandono real.

Fao: O *Chi*, não gostei muito de não me perceber com o domínio que eu gostaria de meu corpo [...] Eu congelei assim [faz postura difícil de sustentar parada], aí eu ia fazer [coloca pé como apoio] e pensei: não! Segure a onda, respire. E aproveitei para esgarçar essa respiração, era isso que você estava propondo inclusive. Aí eu me provoquei e vi que depois... o corpo... permiti o corpo se ajustar. Tudo é a gente permitir [...] O corpo se ordenou e eu pude me manter ali, esgarçar a respiração e seguir para o abandono. Essa questão do domínio – é como se assim eu tivesse a **imagem de uma “mim”** que eu não correspondi. [...] não foi uma viagem ruim, foi interessante. Acho que talvez eu precisasse gastar mais tempo [...]. Em alguns momentos a vocalização me soava demasiada. Se está demasiada, não vocalize tanto. É importante a pausa, o silêncio. A gente vem falando disso [...]. E no último momento, o do divino, como se a gente estivesse entrando num território... rolaram uns sons interessantes, foi no final, o divino e o prazer. Foi muito bom na hora do prazer, depois de ter passado por tudo, rolaram uns sons mais espontâneos e despreziosos, se é que teve alguma pretensão antes.

Figura 17 – Fao Miranda; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório.



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Líliith: Eu comecei a desenhar com essa sensação do exercício do *Chi*, com esse azul com essa sensação do etéreo que o próprio movimento do *Chi* traz. Abrir o ar e, abrindo o ar, quase que nadar no ar. E aí, de repente, quando eu vi, já tinha uma flor desenhada e as outras coisas foram surgindo e eu só fui entender quando eu terminei. Lembrei de um livro. Essa ideia da flor que vem lá dos japoneses de encontrar essa flor do ator. Eu acho que esse

exercício foi muito desafiador. Em alguns momentos, esse prazer de estar em movimento vocalizando, mas, ao mesmo tempo, um corpo com muita dor ou com muita dificuldade de autodomínio. Sentia que meu pé estava trêmulo o tempo todo no exercício, eu pisava e não tinha sustentação. Minha vontade era de estar no chão, fazendo tudo deitada. Mas tinha que fazer o exercício, então me obriguei. Encontrei esse etéreo e, ao mesmo tempo, uma estrutura, essas duas coisas que estão... que vivem conjuntamente e aí me vi como essa borboletinha que está ainda num casulo, mas vez em quando vira borboleta e encontra umas partes dessa flor – e ainda não explorou essa flor toda. Isso eu senti em alguns momentos no exercício. Eu senti que eu chegava perto da flor e, outros momentos, eu já estava nessa racionalização, nessa autocrítica, na observação do corpo, da dor, dos ossos. Isso ficou muito forte para mim.

Figura 18 – Lílith Marques; Desenho sobre o segundo dia da oficina-laboratório.



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Em alguns momentos deu vontade de não vocalizar e fiz por ser uma regra. No momento do prazer eu não queria vocalizar. O [momento] do prazer foi muito forte, senti dificuldade não com o prazer, em si, mas depois que cheguei ao divino, eu não queria mais nada. O prazer poderia ter vindo antes. O divino me levou para um lugar que era o chão e que eu não queria mais voltar. Encontrar esse caminho de volta e encontrar com prazer: não querer vocalizar e encontrar o prazer de vocalizar. Fazer algo que eu não estava querendo, inicialmente, foi interessante. Fui para o chão na hora do abandono, foi a única hora que eu fui para o chão, por não conseguir imaginar o abandono com uma estrutura. O abandono está ligado ao se abandonar, não tinha como ser de pé. Estou fazendo o que ninguém está fazendo, não estou no *Chi*, estou no líquido amniótico, isso me permitia me abandonar na própria linha do exercício. Isso foi interessante.

Desenhar a experiência pode ser visto aqui como um procedimento que, através de uma forma (desenho livre), organiza, a seu modo, uma reflexão sobre o vivido. Interessa aqui o que a desenhista da experiência seleciona-traça-pinta-acolhe e formula para si pontos relevantes que compõem a paisagem de si e de seu processo. A atriz, ao compartilhar suas impressões-sensações-imagens que se tornam visíveis através do desenho livre, faz ouvir (e ouvimos), em voz alta, pensamentos-memórias (seus e de suas companheiras), abrindo possibilidades de reconhecermos (nós e as atrizes) novas impressões ou mesmo o aflorar/reviver pensamentos antigos. É comum, ao longo de um processo, reconhecermos também similaridades entre variados desenhos de uma mesma atriz; como também entre desenhos de uma mesma experiência, de diferentes atrizes. Essa é uma linha sutil. Entre o olhar da atriz e o da professora, devemos considerar sempre uma noção contínua do desenvolvimento dos processos criativos pessoais.

Ao longo de minha sala de aula, percebo que a adoção desse procedimento enriquece possibilidades de compreensão da atriz sobre si mesma e sobre como ela pensa sua pesquisa. De forma mais ou menos consciente, a atriz escolhe o seu ponto de partida. O próprio reconhecimento sobre o seu ponto de partida pode fornecer pistas fundantes sobre como acolhe a experiência artística. Identificar uma inquietação-objetivo, como uma *necessidade de tentar não racionalizar as coisas*; ou como uma necessidade em comunicar, *sendo mais racional*, cada momento sobre o vivido; ou ser mobilizada pelo desejo de registrar *a imagem de uma mim*; ou deixar-se ir a partir da *sensação do exercício*, entre tantas outras partidas possíveis; é a atriz quem conduz/produz e é conduzida/produzida em sua investigação. É a atriz, e tão somente ela, quem pode tirar melhor proveito dos sentidos – porque sempre há sentidos – que revelam possíveis aberturas para seu processo criativo.

O modo próprio de acolhimento da experiência vivida colabora com o exercício de escuta sobre si. A partir de uma disponibilidade propícia para a experimentação, a produção de qualquer material que emerge do vivido pode ser escutado como um espaço-entre aquilo que não se compreende no todo e o que se consegue ver. O desenho aqui pode ser compreendido como uma superfície do processo criativo da atriz. Cabe tão somente a nós escutá-lo em profundidade.

4.2 ABERTURAS II

Em uma roda, compartilhamos...

Gustavo: A construção sonora, eu deixei ela acontecer, eu não pensei sobre ela. [...] Se eu disser que sei esses sons, eu não sei; se me pedir para repetir esse som, eu não sei. Nesse ponto tem uma inconsciência. É um caminho que vem depois, talvez depois eu consiga me libertar dessa coisa do não pensar e aí consiga trabalhar isso com um pouco mais de consciência para poder trabalhar essas sonoridades ou, talvez, através de um ensaio e de ter descoberto o som e começar a mergulhar nesse som.

Elaine: Você relatou seu corpo, então você lembra do seu corpo...

Gustavo: Lembro do corpo e do que aconteceu, eu lembro que ia soltando e eu lembro que ia surgindo sons e que eram sons graves e mais fortes. De tudo que eu fiz, o som foi o mais forte, de toda minha trajetória. O som do divino era mais ar, cheio de som. A trajetória era o som mais reto...

Elaine: Então, você tem alguma pista, você tem algum rastro.

Fao: [...] e o amasso e a coisa do ir embrulhando mesmo foi muito bacana [...] de perceber a voz a partir de outras partes, a partir das vísceras. É muito prazeroso. Às vezes, eu percebia a voz saindo a partir de dois lugares, simultaneamente. Foi muito bom. E sem ser uma coisa pensada, foi realmente permitir. E quanto mais a gente permite, maior a conexão. E naquele momento, aquela fronteira dada pelas mãos, pelos toques, pela manipulação das carnes, aquilo foi gerando essa intensidade[...]. O primeiro exercício, em especial, a parte da massagem [Sovar Sonoro], aqueles sons, foi para mim o mais forte do dia.

Líliith: [...] esse exercício do pêndulo e a cada momento foi diferente. O primeiro momento do pêndulo eu senti essa imagem de queda livre e, então, a voz também tinha uma noção de queda, eu ia dos agudos para os graves, ia num precipício e voltava. [...] a parte do amassar foi muito surpreendente [...] eu não reconhecia a voz que estava saindo de mim. Diferente do *Chi Sonoro* – que a gente escolhia o movimento que ia fazer e a vocalidade vinha desse movimento, que é um movimento de alguma forma organizado – esse exercício do amassar era completamente involuntário, não era feito por mim. Eram outras pessoas manejando meu corpo, então a voz saía de uma forma que era muito doida – essa história do corpo ser voz – porque era uma voz que não era eu quem estava querendo produzir daquela forma [...] foi uma sensação que eu deixei de ser dona do meu corpo naquele momento. E a minha voz era uma voz esquisitíssima [...] porque era a forma que o corpo estava se dobrando e sendo manejado. E, no final, quando fiquei parada foi muito interessante, terminou a vocalização e fiquei um tempo em silêncio e esse silêncio foi muito estranho. Não era prazer e também não era dor. Era voltar a se conectar com o próprio corpo. Por algum momento eu não sentia meu corpo, sentia que estava todo amassado, mas eu demorei a entender que era meu. Era uma espécie de anestesia. Sabe quando o pé está bem

dormente e você está voltando a entender que é o seu pé e você tem domínio sobre ele? Só que a nível corpóreo. Ainda estou digerindo a experiência.

Fernando: [sobre o *Chi Sonoro*] Para mim foi justamente o fato de ter que vocalizar que eu adorei. É entender o meu corpo também através da voz. Então, assim, eu saber o movimento que não foi pensado e esse movimento que não foi ensaiado e que eu estava fazendo com essa voz, é como se tivesse dado um suporte e eu me senti completo. Havia momentos que aquele movimento só fazia sentido porque tinha aquele som. Aquela voz ali dava o arcabouço do movimento.

Nossa palavra de hoje foi SILÊNCIO. O interesse é compreender o trabalho sobre a singularidade vocal da atriz, contudo buscamos entender o **silêncio** não como ausência de som ou mesmo como uma pausa ou uma respiração que define um estado de espírito, uma intenção de gesto ou fala em cena. Continuando em direção à percepção da atriz sobre si mesma, proponho o **silêncio** como superfície, como um espaço-entre a voz e a escuta – essa escuta em profundidade sob/sobre o **espaço sagrado**.

Podemos imaginar pensamento, memória, sensação, espírito ou uma infinidade de termos que poderiam povoar o exato instante entre a escuta e a voz – se acaso isso realmente fosse possível. Como superfície porosa, o **silêncio** nos escapa, é pertencente ao rol do mistério, portanto interessa mais aqui o que ele pode parecer ser para o trabalho da atriz, do que “verdadeiramente” é.

Cantado por Arnaldo Antunes (1996), “O silêncio”:

[...] Antes de existir alfabeto existia a voz
Antes de existir a voz existia o silêncio
O silêncio
Foi a primeira coisa que existiu
Um silêncio que ninguém ouviu
Astro pelo céu em movimento
E o som do gelo derretendo
O barulho do cabelo em crescimento
E a música do vento
E a matéria em decomposição
A barriga digerindo o pão
Explosão de semente sob o chão
Diamante nascendo do carvão
[...] Vamos ouvir esse silêncio meu amor
Amplificado no amplificador
Do estetoscópio do doutor

No lado esquerdo do peito, esse tambor

Como compartilhado pelas atrizes em depoimentos pessoais, no início desse dia, o **silêncio** possibilita o reconhecimento de um estado de conexão, de vida, de pertencimento. Consequentemente, o **silêncio** nos vincula com o tempo-espaço-aqui-agora – não como *um ser superior, racional, observador, controlador. Você faz parte daquilo. Você entra naquela dimensão, tudo é você, tudo é igual.* É sob essa perspectiva que trago o **silêncio** como um elemento provocador do princípio da **Presentificação**.

Refletir sobre a escuta de si mesma diante de possíveis **caminhos da voz através do silêncio** traz um paradoxo que, nesta tese, é visto como uma forma de abordar o que comumente constato ao trabalhar a voz integrada aos aspectos corporais-imagéticos-emocionais da atriz: as cisões do que a atriz considera seu corpo ou sua voz e as sensações de espontaneidade em oposição às de racionalização durante a experimentação de exercícios propostos. Por outro lado, por conta dessas cisões, podemos identificar também momentos nos quais a atriz considera “estar inteira”, ou seja, pertencente aqui-agora “plenamente” em si mesma. Se esses momentos são identificáveis, são passíveis também de serem trabalhados pela atriz, apreender como nascem e se organizam e por que/por onde lhe escapam. Mas, então, como a atriz pode trabalhar suas cisões?

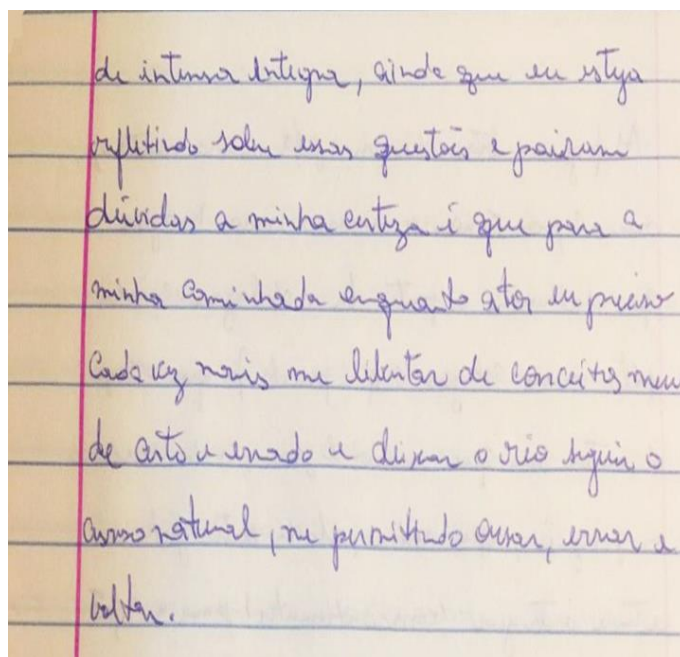
Figura 19.a – Fernando Antônio; registro sobre o exercício Sovar Sonoro (página 1/2)

Massa de Modelar 05/02

As figuras transitavam pela minha mente,
meu corpo tornava-se imerso nesses espaços
que saltavam a partir da modelagem criada
pelos meus dedos. O que parecia foi que o corpo
de dentro em que nascia o jogo, o do universo
e o porquê, aqui assim, ali de outro jeito...
estava entregue (conscientemente) para e após
do externo, não havia como planejar, não dependia
nada de mim o movimento a seguir, talvez por
isso sentia-me mais lento e por assim dizer
mais entregue ao exercício. Tinha cada vez mais
me deixar ser contaminado pelo ambiente, do
de a minha graduação como perseguindo este
propósito e (talvez aqui) tinha entendido a
mecânica de tal caminho. Preciso me seguir
pelo fora externo, não criar ruídos, não quali-
ficar minhas ações e simplesmente deixar
acontecer e a partir daí fazer o seguir
o processo, deixá-la para mim mais con-
stante e sicito-me até mais seguro (onde
que desenhado) trabalhar com esse ambiente

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

Figura 19.b – Fernando Antônio; registro sobre o exercício Sovar Sonoro (página 2/2)⁴⁰



de intensa entrega, ainda que eu esteja
refletindo sobre essas questões e pairam
dúvidas a minha entrega é que para a
minha caminhada enquanto ator eu preciso
Cada vez mais me libertar de conceitos meus
de certo e errado e deixar o rio seguir o
curso natural, me permitindo ousar, errar e
voltar.

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

A partir da sala de aula com estudantes de interpretação e da sistematização da pesquisa no Mestrado, estabeleci como condição do trabalho sobre a singularidade vocal: **o corpo deve se movimentar sempre produzindo e sendo produzido por sons vocais, num processo contínuo durante toda a prática.** Essa condição voz-corpo indissociável, ao tempo que elimina da atriz, a busca por organicidade, facilita o trânsito entre: o que pode parecer inicialmente como artificial (a atriz apenas está cumprindo a orientação dada) e o alcance de camadas mais profundas de exploração de suas sonoridades (que geralmente são os momentos em que a

⁴⁰ Massa de modelar. As figuras transitavam pela minha mente, meu corpo tornou-se imenso nessas imagens que saltavam a partir da modelagem criada pelos meus colegas. O que percebi foi que o corpo de ontem em que racionalizava, onde ensinava os porquês, aqui assim, ali de outro jeito... estava entregue (conscientemente) para a ação do externo, não havia como planejar, não dependia muito de mim o movimento a seguir, talvez por isso senti-me mais liberto e por assim dizer mais entregue ao exercício. Preciso cada vez mais me deixar ser contaminado pelo ambiente, desde a minha graduação venho perseguindo este propósito e (talvez aqui) tenha entendido a mecânica de tal caminho. Preciso me seguir pelo fator externo, não criar muros, não qualificar as minhas ações e simplesmente deixar acontecer e a partir daí fazer e seguir o percurso, torna-se para mim mais consistente e sinto-me até mais seguro (ainda que desconhecido) trabalhar com esse ambiente de intensa entrega, ainda que eu esteja refletindo sobre essas questões e pairam dúvidas, a minha certeza é que para a minha caminhada enquanto ator eu preciso cada vez mais me libertar de conceitos meus de certo e errado e deixar o rio seguir o curso natural, me permitindo ousar, errar e voltar.

atriz reconhece como orgânicos). Isso ocorre visto que a atriz em exercício amplia a escuta sobre si no tempo-espaço-aqui-agora. Literalmente ela trabalha com todos os materiais que surgem; sem poder refutá-los, resta-lhe apenas trabalhar a partir deles e em profundidade. Ou seja, a atriz aceita-se em fluxo contínuo e trabalha a partir de sua condição consciente e inconsciente, indissociavelmente, sempre em direção a ampliar seus materiais.

Então, uma outra “regra” se faz necessária para o trabalho sobre a singularidade vocal: a ação consciente em **esgarçar todo material** (expandir o que se produz em imagem, sonoridade e corporalmente) para que mostrem à atriz o que somente eles – os materiais manifestos da/pela atriz – podem revelar. O esgarçamento ocorre radialmente, nas direções dos vetores de forças opostas, verticalmente e horizontalmente, e a partir de todas as variações que podem surgir na tridimensionalidade do movimento sonoro-corporal. É importante ter clareza de que a ação de esgarçar não implica, necessariamente, em aumentar o volume sonoro ou a intensidade ou ocupar um maior espaço físico. Apenas para ter a imagem de um exemplo hipotético: se um sussurro ou uma forma presa nascem, a atriz explora até o último fio de seu sussurro e até a imobilidade de sua prisão. O esgarçamento propicia à atriz aproximar-se dos pontos de impulsos geradores de seus materiais ao tempo em que expande suas superfícies no tempo-espaço-aqui-agora. É também, através do esgarçamento, que a atriz é lançada de forma fluida ao porvir, pois atinge o espaço-entre o “fim” e o “início” de um novo material; possibilita compreender-se como se é e se deixar conduzir em **silêncio**, em direção à descoberta de como será.

Antes de finalizar o dia de hoje, quero deixar vocês com uma pergunta: o que é que eu me proponho a fazer aqui? Lançando esta questão, desejo alimentar e reafirmar em vocês – de vocês para vocês – com sinceridade, essa liberdade de investigação e criação própria que está por inaugurar.

O escavar-se é individual. O interessante é que cada uma está num momento de vida, cada uma tem suas próprias questões inspiradoras e desafiadoras. Em nossa intimidade moram questões relacionais, artísticas, políticas, espirituais... Somos complexas, nos movemos com todas essas questões, todas elas se reúnem no que compreendemos como nós mesmas.

O que sua experiência prática deseja tocar? Onde? Em que pontos? Proponham a auto provocação: escutar desejos anteriores à experiência; busquemos aberturas a uma escuta ultrassensível, mesmo antes da experimentação prática, mas que a própria experiência fale sobre o que é que vocês desejam, onde é que se localizam os pontos nevrálgicos de sua investigação. Importante dizer, ainda, que nem sempre são assuntos, imagens, pensamentos, memórias, emoções que realmente desejamos tocar. É preciso disponibilizar-se em coragem íntima de escuta para com seus movimentos mais secretos: os que causam estranhamentos, incômodos, os que estão mais no escopo do que se quer esconder do que o que se deseja expor.

Estamos num ambiente que é seguro. O espaço de trabalho compreendido como **espaço sagrado** é um espaço-tempo de exposição visto que é um espaço-tempo do aqui-agora. Justamente por nos constituirmos (nós-espaço-tempo) como sagrado, estamos imersos em cuidado, afeto e responsabilidade com esse que é um espaço de exposição, pois a atriz presentificada aceita e esgarça todos os seus materiais sem distinção. Sempre é bom lembrar que, ao comentarmos fora desse espaço algo sobre a experiência vivida, só compartilhamos sobre nós mesmas, nunca sobre a experiência da outra. Esse é o pacto. Zelemos por ele, cuidemos de nós.

Amanhã, na parte que se segue, nós iremos trabalhar em dupla, pois considero que a relação com a outra é necessária para que possamos nos acessar. De que forma? Por quê? Para quê? São perguntas que podemos deixar ressoar em nosso **espaço sagrado** e nos permitir escutá-lo em suas possíveis respostas. Acessar a si mesma é ponto nevrálgico para essa abordagem artístico-pedagógica. Por sua importância, compreendo o sentido de exposição de si diante de uma outra, para além da percepção de um estado de exteriorização de algo. É uma substância necessária: o sentido da exposição. É em direção ao sentido da exposição (a atriz exposta, abandonada por uma conhecida si mesma e vulnerável ao olhar da outra), na profundidade da sutileza desse diálogo, que ocorre o trabalho – é a partir de uma íntima exposição que eu me percebo e percebo a outra. Até amanhã.

5. ESCADAS

[...] percebemos bem que “viver num andar” é viver bloqueado. Uma casa sem sótão é uma casa onde se sublima mal; uma casa sem porão é uma morada sem arquétipo.

Gaston Bachelard (1990, p.82)

FIGURA 20 - Fotografia do Poço Iniciático da Quinta da Regaleira (Portugal)



Fonte: portal Portugal Virtual In: <https://portugalvirtual.pt/sintra/pt/quinta-da-regaleira.php>.

Começarei trazendo pensamentos e citações que se misturam no tempo entre o dia em que assisti o primeiro espetáculo que me fez escutar “eu quero fazer isso, é esse teatro” e o mês em que, pela primeira vez, me escutei nesta pesquisa sobre a qual compartilho com vocês.

O espetáculo foi “Vau da Sarapálhia” (Luiz Carlos Vasconcelos, Grupo Piolin)⁴¹. Eu deveria ter dezesseis anos? Foi antes ou depois de ter entrado na Escola de Teatro? Não me recordo ao certo o enredo, mas o cheiro de brasa, a secura em mim, meu encantamento diante daquelas atrizes de sons e gestos, de grunhidos animallescamente humanos e humanamente animais, de corpos densos e estranhos, fisicamente na soleira de uma força bruta de resistência e a vida que parece brutalmente esvaír-se a cada amanhecer... a profundidade daqueles olhares de soslaios me encarou. Pôs-me frente a mim mesma. Mesmo não havendo nada em comum com minhas referências pessoais, acreditei já ter vivido o que via. Vivência de “alma”, se é que me entendem. A editora do verbete desse espetáculo na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2021), registra:

A ação se concentra entre dois primos que, vítimas de malária, esperam a morte sentados lado a lado. No trabalho físico cuidadosamente elaborado, cada parte do corpo dos atores cumpre um papel expressivo, tanto na postura global da personagem quanto em movimentos sutis ligados à ação, de forma a compor uma coreografia de gestos [...] Todo o espetáculo está construído sobre uma partitura musical, da qual fazem parte não só as palavras, mas também os grunhidos e os sons do ambiente em que se encontram as personagens e que são executados pelos próprios atores. [...] Se a história não chega a todos os espectadores pelas sobrecargas visuais e sonoras que se sobrepõem ao texto, chegam as imagens [...].

Sim, as imagens! Exatamente. As imagens eram como construídas pelo suor da atriz cuja fonte sob a pele toma toda superfície e penetra o espaço ao redor como nuvem sem início e fim. Imagens que ao tocarem meus ouvidos, eriçaram meus pelos e sonhos. Imagens derretidas em minha língua que fizeram acordar um gosto estranhamente conhecido por minha respiração e sangue. Estudante iniciante de interpretação teatral, sem vocabulário, pareci balbuciar internamente palavras ainda insipientes. Palavras que cresceram e que aqui ofereço como minhas próprias palavras. Outras “palavras” vieram com os anos, dentre algumas, poderia citar: “Divinas Palavras” (Nehle Franke, 1999), “Redimuinho” (Maurício Assunção, 2008) e “Para que o céu não caia” (Lia Rodrigues Cia. de Danças, 2018).

⁴¹ Baseado no conto Sarapalha, de Guimarães Rosa, com adaptação, cenário e direção de Luiz Carlos Vasconcelos, o espetáculo conta com os atores do Grupo Piollin, que se dedica ao trabalho pedagógico e social com crianças de João Pessoa, Paraíba VAU da Sarapalha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399274/vau-da-sarapalha>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

A partir das práticas anteriores pudemos refletir possíveis caminhos da voz através do *osso* e do **silêncio**. Caminhamos pelas reverberações de uma si-mesma e pela escuta de uma si-mesma. Uma si-mesma que não é outra, senão a própria atriz. O **arcabouço** da atriz em relação com o seu espaço sagrado constrói e é construído através de impulsos – contrações e expansões – e como estes (re)formulam suas estruturas. Compreendemos essas estruturas através da profundidade de suas superfícies; importando mais a ampliação de seus espaços de troca do que a definição de suas delimitações. A atriz, em maior e menor grau, experienciou em si-mesma um estado de inteireza no tempo-espaço presente de sua existência. No percurso de nossos encontros, nas práticas e a partir das práticas que possibilitaram este estado, nomeamos os princípios da **Presentificação** e da **Escuta em Profundidade**. Hoje nos dedicaremos ao princípio do **Estranhamento Vocal**. Iremos investigar possíveis **caminhos da voz através das imagens** de uma si-mesma. Aqui repito a pergunta de ontem: “O que sua experiência prática deseja tocar?”.

Agora, lerei as citações para que pousem em nosso dia de trabalho. No final do dia, conversaremos sobre elas e apresentarei algumas referências que, a exemplo de Artaud e Grotowski, me incentivam a refletir o que escuto nas práticas:

[...] fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada, enfim é **considerar a linguagem sob a forma do Encantamento** (ARTAUD, 1985, p.62, grifo nosso).

Já de Grotowski me são soprados esses excertos:

O ator que realiza uma **ação de auto-penetração**, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalista de sons e gestos, da mesma forma que um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras. (GROTOWSKI, 1971, p. 30, grifo nosso).

Uma linguagem sob a “forma do Encantamento”, que “se revela e sacrifica a parte mais íntima” de si-mesma, “capaz de expressar, através do som e do movimento, impulsos que estão no limite do sonho e da realidade”. Nosso trabalho, que ao seu modo compreende a

singularidade vocal também como potência para a construção de uma “linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra” (ARTAUD, 1985, p. 36), promove aberturas para a criação de uma espécie de linguagem dos sentidos, direcionada principalmente ao “coração” do público. Uma linguagem onírica de carne cujo cheiro exalado através das imagens que constituem a atriz ao tempo que são construídas pela própria atriz em cena, provoca o que nos é estranho e, ao mesmo tempo, intimamente identificável. O que parece ser um paradoxo, nasce antes da atriz diante de seu público. Nasce na atriz diante de uma si-mesma; e então, a atriz estranha-se.

Podemos definir aquilo que é estranho por ser excêntrico, extraordinário, fora do comum, que apresenta mistério. Algo que provoca espanto, que gera incômodo; que desperta uma sensação nomeada como: uma sensação estranha. Diante daquilo que nos é estranho somos reticentes, interrogamos, exclamamos. Diante daquilo que nos é estranho não há ponto final.

5.1 IMAGEM

As duas citações que trago hoje para vocês, nutrem o imaginário dessa investigação. Ao evocar a necessidade de criação de uma nova linguagem de sons e gestos, que provocaria no público uma comoção física, Artaud (1896 - 1948) exige da atriz o emprego de seus recursos expressivos fora do escopo do já conhecido, delimitado; destituído de qualquer sentido predeterminado. Como inspirado na estrutura do hieróglifo, Artaud desejou investigar uma linguagem na qual as palavras não como signo, mas, como símbolo de um sentimento análogo ao da morte ou da purificação, gritasse o sacrifício da atriz, do público e do próprio teatro.

Não podendo figurar a infigurável transcendência, **a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato.** O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério. [Um infinito dentro do finito: é talvez o melhor modo de caracterizar essa essência singular que é o símbolo na arte]. (DURAND, 1988, p.15, grifo nosso).

A imagem como símbolo convoca o desejo de apreender além do que se pode alcançar pois que revela uma parte inominável, intangível, invisível. A matéria se encontra sob o solo

do mistério. O símbolo está inserido no campo do “não-sensível em todas as suas formas” (DURAND, 1988, p.15). Alcançar plenamente o símbolo é confissão de um erro. Por isso, mostro-me aqui, escrevendo sobre o movimento eternizado entre focar e desfocar o olhar sobre um objeto fadado ao eterno anonimato errante, ao menos em sua totalidade: “a linguagem sob a forma do *Encantamento*” (ARTAUD, 1985, p.62, grifo do autor) que, aqui, poderíamos considerar por natureza uma linguagem simbólica, visto que, em nosso estudo, é produzida e produtora pelas/das **imagens** que habitam a atriz.

As **imagens** que habitam a atriz advêm de materiais inconscientes e conscientes e se formulam à medida que nascem, através dos elementos expressivos da atriz (corpo, voz, emoção). No entanto, não se limitam ao que podemos identificar e nomear a partir de suas fisicalidades. Essas **imagens** se constituem, ao tempo que se formulam, no espaço-entre a atriz e uma si-mesma e aquela que olha a atriz. Neste espaço-entre, há uma profundidade de subjetividades composta pela **imagem**, ao tempo em que constitui a própria **imagem**. A **imagem** é imensurável.

Chamo de “**imagens** que habitam a atriz”, aquelas escritas por Rangel ao descrever as imagens enquanto visibilidade⁴²:

[...] capacidade de produzir imagens com os olhos fechados, ou "dentro da cabeça", a foto ou filme mental, o teatro interior, o teatro da linguagem, o teatro que antecede a linguagem, o teatro da memória, o teatro das sensações, o sistema psico-bio-físico-cultural no qual estamos imersos e que produz o modo de organizar a nossa experiência sensível, suas conexões em imagens com a parte arcaica mais profunda, de movimentos mais imperceptíveis, mas sempre aberta em "plasticidade", **no devir da informação que a experiência nova produz enquanto pensamento-sensação-intuição**, acompanhando o pensamento de Damásio, as proto-imagens, o proto-self, o mapa neural mais arcaico continuamente produzindo o self-autobiográfico, e as modificações que ao longo da vida vamos operando, por escolhas ou imposições nas contingências do estarmos vivos. (RANGEL, 2019, p. 74-75, grifo nosso)

No Teatro da Crueldade a atriz poderia “fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações” (ARTAUD, 1985, p.164) através da manipulação de seus órgãos e músculos e do fluxo respiratório – tal qual um duplo da emoção, pois existiria uma respiração análoga para

⁴² Como recurso instrumental, Rangel (2019) considera três funções distintas das Imagens: visibilidade, visualidade e virtualidade, que são indissociáveis e em correlações de trajetividades.

cada paixão (*Pathos*). No Teatro do pestífero que corre em busca de suas imagens perdidas, a atriz procuraria sua sensibilidade operando sua carne em profundidade.

Aqui, cabe à atriz, presentificada, escutar-se em profundidade e conduzir a prática de sua pesquisa vocal no sentido de percorrer e esgarçar os caminhos revelados por suas **imagens** – ao seu modo “realiza uma ação de auto-penetração”. No primeiro momento – tendo como referência o próximo exercício – o tempo entre o que se escuta e o que se decide produzir a partir do que é escutado, deve ser reduzido ao mesmo tempo de reação por uma dor inesperada, por exemplo. Caminhamos no sentido da “eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reflexo exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1987, p. 14). Digamos que pretendemos buscar, individualmente, o que Lílith experimentou ao ser manipulada por outras pessoas, no exercício Sovar Sonoro: *era uma voz que não era eu quem estava querendo produzir daquela forma [...] foi uma sensação que eu deixei de ser dona do meu corpo naquele momento. E a minha voz era uma voz esquisitíssima [...]*.

O estranhamento vocal permeia minha trajetória como atriz. Tenho registros dessa sensação em episódios, por exemplo: quando ouvi pela primeira vez a minha voz⁴³; quando fiz uma oficina de voz com Carlos Simione⁴⁴; durante a construção da personagem Ismênia⁴⁵; dentre outros momentos. Consideramos natural que a atriz, no exercício de seu trabalho, na ampliação do conhecimento sobre suas potencialidades vocais, descubra novas qualidades sonoras (entonações, ressonâncias, timbres, pulsações, alturas etc.). Comumente, nós, professoras, vemos e ouvimos esses momentos em nossas salas de aulas e através de depoimentos de nossas estudantes. Mas, aqui, o **Estranhamento Vocal** se constitui como

⁴³ Durante um exercício simples de compartilhamento de impressões sobre uma aula no meu primeiro semestre da Escola de Teatro, com a profa. Meran Vargens. Em dupla, uma pessoa falava e a outra apenas escutava. Enquanto estávamos falando, tínhamos que escutar a nossa fala, a nossa voz.

⁴⁴ Oficina de voz com Carlos Simione (LUME), de 26 a 30 de novembro, Escola de Dança da UFBA, 2005.

⁴⁵ Nesse caso, o exercício proposto foi uma prática básica de fisicalização de personagem, conduzida pelo diretor, tendo em vista o verbo de ação que ele tinha dado dias antes a cada ator. O meu verbo de ação era desaparecer. A partir da experimentação livre do ator, iniciamos construindo cada parte do corpo da personagem – pés, bacia, ombros, cabeça etc. – e seguimos com o andar e o olhar naturalmente sendo movidos por emoções e imagens internas que surgiam durante a atividade, chegando à ação e à fala livre (ainda não tínhamos o propósito de trabalhar com o texto). Então, motivada por um verbo e partindo da construção corporal, alcancei uma qualidade vocal estranha, que me precipitou em Ismênia, personagem que eu estava incumbida de interpretar. Ao final, individualmente, cada ator apresentava a sua construção. (LIMA, 2001, p. 67-68)

princípio, visto que, o trabalho sobre a singularidade vocal da atriz caminha em direção à exploração de qualidades vocais desconhecidas pela atriz. No espaço-entre um fio e outro da teia de uma linguagem dos sentidos, o princípio do **Estranhamento Vocal** a(s)cende (n)a atriz (a) um espaço que necessita ser investigado.

Na parte dois, SINGULARIDADE VOCAL, apresentei noções sobre o que, nesta pesquisa, chamo de “padrões vocais” direcionando o trabalho sobre a singularidade vocal ao que se distingue do que é comum à atriz. Na investigação sobre os aspectos corporais-imagéticos-emocionais, a estranheza da atriz sobre o que se escuta pode nos indicar a potência do acesso a uma si-mesma que desvela qualidades vocais até então desconhecidas. Comumente, principalmente durante a prática dos exercícios que iremos realizar hoje, o **Estranhamento Vocal** aponta nosso olhar em direção à atriz que: 1. Abandona-se diante de sua **imagem**; 2. Experiencia de forma plena o tempo do acontecimento; 3. Irradia-se num devir contínuo de imagens-ação. Interessante registrar que, ao longo dos anos de prática sobre a singularidade vocal, com diferentes grupos, uma frase parece (re)nascer por diferentes bocas: *eu não reconhecia a voz que estava saindo de mim*.

Hoje, nós iremos trabalhar em dupla. Considero que a relação com uma outra contribui para que, nesse trabalho, possamos nos acessar. Acessar a si mesma é ponto nevrálgico para essa abordagem artístico-pedagógica. Por sua importância, compreendo o sentido de exposição de si diante de uma outra para além da percepção de um estado de exteriorização de algo. É uma substância necessária: o sentido da exposição. É em direção ao sentido da exposição (a atriz exposta, abandonada por uma conhecida si mesma e vulnerável ao olhar da outra), na profundidade da sutileza desse diálogo, que ocorre o trabalho – é a partir de uma íntima exposição que eu me percebo e percebo a outra.

Escolham sua dupla. Em cada dupla, uma atriz será a atriz Atuante e a outra sua Testemunha. Cabe à atriz Testemunha:

1. Cuidar da Atuante. A presença da Testemunha possibilita que a Atuante se sinta mais livre para correr, saltar, explorar movimentos mais agitados, com maior segurança de que não se machucará e nem ferirá outras atrizes. A Testemunha interfere o mínimo possível no trabalho da Atuante e **jamais deverá segurá-la ou guiá-la**. Use seu corpo (mãos, braços, pernas...) como barreira, somente quando perceber que o movimento

realizado possa machucar ou ferir a Atuante ou outras atrizes. Considere que a Atuante pode encostar em outra atriz que também esteja de olhos vendados, ou numa parede, por exemplo; isso faz parte do fluxo do trabalho.

2. Ser cúmplice da Atuante. Observar e registrar a experiência da Atuante através de anotações escritas, gráficas, esquemas que ajudem na **construção da memória sobre o que se vê**⁴⁶. Identificar e registrar as diferentes posturas e características corporais, vocais, emocionais e imagens despertadas, bem como momentos recorrentes durante a prática.

Indicações fundamentais para a Atuante:

1. **Todo impulso e movimento têm um som vocal.** Priorizem o uso de sons vocálicos (formado por vogais); cuidado para não “aprisionar” os movimentos em sons respiratórios, sem presença vocálica.
2. É primordial perceber **onde nasce cada impulso, como ele reverbera e de que forma podemos esgarçá-lo**; ir até o limite (roer até o osso), até que a própria reverberação do impulso físico-sonoro-imagético te mostre uma outra passagem, e mais uma outra passagem, e mais outra... Junto à esse fluxo, localizem também possíveis espaços de nascimentos de emoções.
3. A partir do primeiro impulso não há pausa do trabalho. Devem manter o **fluxo contínuo, inaugurando sempre o devir**. Gosto de trazer a imagem das ondas do mar: são eternas, noite-dia, agitadas e calmas nunca param; existem em fluxo, quando uma onda quebra, outras estão vindo; águas retornam enquanto outras mais distantes se aproximam.
4. **Tudo é material de trabalho.** Não importa se parecer ser artificial, desencaixado, desligado... Tudo que você produz (do mais orgânico ao mais racional), nasce exclusivamente de você e deve ser escutado com igual importância independentemente das sensações primeiras. Dedique a tudo que é seu a mesma

⁴⁶ Não aconselho o uso de aparelhos celulares para registro, sugiro que as impressões, leituras e sensações despertadas pelo que se vê, devem ser apreendidas pela Testemunha sem o intermédio de telas. Porém entendo que podem ser usados como ferramenta **auxiliar** no trabalho, de modo a não dispersar a experiência do vivido no tempo-aqui-agora.

atenção: onde nasce o impulso, como ele reverbera e de que forma posso esgarçá-lo; como ele me revela ao tempo em que ilumina meu percurso?

5. Quando ouvir o sinal do **instante de ruptura** para a produção de um novo impulso, **abandona por completo o que está experienciando e, em ruptura, sem transição, abra-se imediatamente para um impulso-movimento desconhecido** e diferente do vivido anteriormente.
6. Mesmo sendo cuidadas por sua Testemunha, **você continua responsável** por seus movimentos e deslocamentos em coerência com as dimensões e especificidades do espaço em que está trabalhando.
7. Se você se encontra muito cansada, é natural, no primeiro momento do exercício, entrar em leve estado de sono, mesmo que permaneçam conectadas à minha voz. Lembrem-se das orientações sobre o trabalho e retomem seu fluxo.

Exercício 10 - Exercício Base⁴⁷

(fazemos em duplas)

Primeiro momento: abandono de uma si mesma a partir da observação da respiração.

Tempo sugerido: vinte minutos⁴⁸.

A atuante escolhe um espaço na sala (de preferência, afastada de paredes), venda os olhos e deita-se de barriga para cima observando as mesmas indicações iniciais do exercício Ossos (página 42).

⁴⁷ O exercício nasceu de adaptações que fui realizando ao longo do tempo a partir de uma experimentação, em 2005, com o Movimento Genuíno (FERNANDES, 2006). A prática, conduzida pelo ator e professor Ricardo Fagundes, não envolvia a voz. Na época, Ricardo realizava estudos práticos para o desenvolvimento de sua dissertação “Corpo subjetivado: a categoria expressividade do sistema Laban/Bartenieff na formação do ator contemporâneo” (FAGUNDES, 2006). “O método associa dançar de olhos fechados e em silêncio (sem estímulo musical) à psicologia de Carl Gustav Jung, enfocando o impulso interno do dançarino (realizador) a cada movimento, sendo observado por uma testemunha, num constante diálogo entre consciente e inconsciente, mover e ser movido”.

⁴⁸ Em geral, esse tempo instala a sensação intermediária entre estar acordada e dormindo; verificamos um alto relaxamento de tensões musculares, diminuição do ritmo cardíaco e maior leveza no fluxo respiratório. Assim, experimentamos uma retomada da disponibilidade energética corporal quando nos encontramos cansadas. Menos que vinte minutos o corpo poderá não estar relaxado como desejado; mais que vinte minutos, podemos entrar em estado de sono propriamente dito.

Através da observação da respiração, sem exercer qualquer tipo de controle sobre a entrada e saída de ar, vocês permanecerão imóveis durante um tempo determinado por mim – os movimentos de ajustes em decorrência do relaxamento devem ser feitos naturalmente; a partir desse momento evitem movimentos de espreguiçar, alongar, coçar... Nesse estado de permanência, deixamos imagens e pensamentos passarem sem nos fixar em nada.

(Deitadas; iniciamos conectadas nas orientações)

Apenas em contato com a respiração, permaneçam respirando, alargando seu **arcabouço**, imaginando ampliar suas superfícies em direção ao centro da terra e ao centro do céu.

Os ombros escorregam a partir das orelhas em direção aos cotovelos, descolando os ombros das orelhas. Percebe as partes que tocam o chão e aprofunda esse contato abandonando ainda mais o corpo como se quisesse afundar o corpo no chão que se abre num abraço. Percebe as partes que não tocam o chão e imagina que pode aproximar elas um pouco mais do chão pois elas se enchem de ar, se alargam. Percebe esse desenho que você imprime no tablado, percebe o tamanho de cada parte sua, o peso de cada parte, a temperatura, a textura, o cheiro, a pulsação, cores... e ilumina a consciência de que cada parte, cada pedaço de você é você: única – traz isso para perto de si.

Percebe a entrada e a saída de ar, percebe a temperatura com que o ar entra, com que o ar sai, percebe os sinais sobre como ele interfere no seu **arcabouço**. Percebe que cada vez que o ar entra, ele traz partículas do espaço para dentro de vocês. Nós inspiramos fragmentos desse espaço que carrega um passado e anuncia um futuro. Quando o ar entra e interage quimicamente com vocês, ele também carrega fragmentos de vocês para o espaço. Fragmentos que também carregam um passado e projetam um futuro. Há uma troca literalmente de partículas, de impulsos, de informações entre você e o espaço.

Eu me aproximo cada vez mais desse olhar íntimo e, ao mesmo tempo, com a mesma potência, eu me amplifico a captar toda a dimensão ao meu redor; nesse tablado (nessa sala), nesse teatro, diante das cadeiras vermelhas, diante de tudo que já aconteceu aqui. Há um encontro de partículas, de informações, de impulsos de atrizes, de pessoas que vocês conheceram, que vocês não conheceram, e daquelas que nem nasceram ainda. Atrizes pisarão nesse solo, personagens serão criadas e apresentadas nesse espaço, nesse palco. E assim, o espaço transforma a gente e a gente transforma o espaço.

E quando colocamos uma lente de aumento e esgarçamos ainda mais esse olhar íntimo, como se olhássemos através de uma lupa, percebemos que esse ar que inspiramos consegue tocar nossos ossos. E quando esgarçamos o olhar para esses ossos, percebemos que ele é feito de mais poros, mais buracos, do que de material concreto. Através da porosidade dos ossos o ar alcança também nossa

corrente sanguínea e percebemos que o sangue também é formado por mais espaço do que matéria; entre o núcleo e o corpo da célula existe mais espaço do que massa; no próprio núcleo de cada célula há mais vazio do que matéria. E eu percebo que esses espaços que constroem minhas células sanguíneas também formam os meus órgãos internos, e as paredes dos meus órgãos internos, que também são mais buracos do que paredes.

E então percebo que esse ar dança e preenche todas as minhas dimensões através desses espaços vazios que me constituem. O meu **arcabouço** é aerado, é poroso. É aerado o nosso cérebro, nossas vísceras, nosso pulmão, coração, nossos pensamentos, memórias, nosso sexo...

E quando suspendo meu olhar para fora de mim e observo esse desenho único feito nesse tablado por minhas partes, por minha vida, eu percebo também que aquilo que limita a gente, o nosso órgão mais extenso, a nossa pele é também feita por milhares de poros. E assim me encontro: como buracos perpassados pelo espaço através do ar que inspiro e expiro por todos os poros. Agora eu e o espaço nos percebemos o mesmo. O que veio antes de nós (eu-espaço), o agora e o que virá após está presente nesta troca de ar: nossa respiração. Eu e o espaço respiramos juntos uma única respiração.

E assim eu permaneço apenas respirando.

Permaneço.

Segundo momento: entrega a uma si-mesma para a prática singular.

Tempo sugerido: mínimo de vinte e cinco e máximo de trinta e cinco minutos.

Quando eu der o sinal, cada uma a seu tempo, obedecendo o seu primeiro impulso, iniciamos o trabalho de produção integrada de imagens, movimentos, emoções e sons, num movimento de impulsos que se estendem, se contraem e se retroalimentam em fluxo contínuo.

Lembrando sempre que qualquer movimento se faz presente também em som, através da voz. E, a partir do momento que eu começo, obedecendo esse primeiro impulso eu deixo que ele me conduza até que percebo o nascimento de um novo impulso. Onde nasce? Como reverbera? Para onde me conduz?

(Sinal)

(após no mínimo 10 min.; primeiro instante de ruptura)

(os instantes de ruptura serão determinados pela observação do fluxo coletivo do exercício. Sugestão de no mínimo quatro instantes de ruptura, variando tempos, entre um instante e outro, mais curtos e mais distantes).

Terceiro momento: memórias de uma si-mesma.

Tempo sugerido: o suficiente para que todas retornem ao seu ponto inicial.

E agora, quando eu der o sinal, a gente faz **o caminho inverso. Como se pudesse rebobinar tudo o que fizeram, vocês vão retornar ao seu ponto inicial.** Vamos passar, de trás para frente, por todos os momentos produzidos até voltar ao ponto inicial, deitadas novamente como começamos. Aproveitem a trajetória inversa para mais uma vez esgarçar o vivido.

(deitadas como começaram)

Se percebe novamente com este corpo único, com esta forma única de imprimir-se no solo.

Inspira e solta o ar com um suspiro.

Inspira e solta o ar com um suspiro.

Inspira e solta o ar com um suspiro.

Podem retirar a venda.

Exercício 11 - Reflexões em fluxos: Escrita e Desenho compartilhadas

(Fazemos em dupla)

Após a finalização do exercício, individualmente, a atriz atuante irá escrever suas impressões, sensações, lembranças despertadas pela experiência vivida. Ao seu modo, registrem cada momento que você identifica como sendo um episódio de sua experimentação. Nomeei cada momento, descrevendo e caracterizando com suas palavras suas imagens, movimentos corporais e vocais, bem como as emoções. Busquem levar ao papel a memória de sua trajetória com maior detalhe possível, mas se permitam escrever de forma livre, sem se preocupar com uma elaboração do pensamento.

A atriz testemunha, durante esse momento da escrita de sua companheira, vai desenhar a experiência vista (Reflexão em fluxos: Desenho, p.86). A ideia é que você contribua com a memória da atriz atuante a partir do seu olhar, registrando livremente em linhas, traços, formas, cores... um quadro que espelhe o que você testemunhou.

Em seguida, sentados frente a frente, compartilhem seus registros, começando pela atriz atuante.

Fernando: Esse escrito é bem no fluxo do pensamento, certo? Comecei deitado de barriga para cima, braços ao longo do corpo, respiração suave e profunda. Me encontrava bastante cansado. Por isso me permiti desligar das informações externas. Estava vendado e de olhos fechados, não ouvi quase nada ou melhor não prestei atenção em quase nada do que Elaine falava. Uma palavra ou outra entrava e em mim permanecia. Parece que eu ouvi “se deixar livre”, enfim... Comecei com o movimento do pescoço para o lado esquerdo, som grave e respiração ainda mais profunda. A partir daí não parei mais, fui me levantando aos poucos e quando me percebi estava andando rápido pela sala; o som acompanhava cada movimento. Lembro que, até então, poucas imagens surgiam. O movimento partia pelo impulso gerado pelo movimento e som anterior. Ou seja, tinha um movimento que gerava um outro movimento.

Líliith: Era meio que um fluxo contínuo.

Fernando: Ao som da sineta devia modificar toda a estrutura daquilo que eu estava fazendo. Assim, cai no chão repentinamente e o som ora grave se tornava agudo e vice-versa. A partir de um segundo momento em que eu não saberia especificar, imagens foram surgindo. No início eu não... em determinado momento essas imagens começaram a... teve uma coisa mais profunda do exercício. Eu entrei numa profundidade que essas imagens começaram a ter um diálogo que antes era só um movimento, movimento e som.

Líliith: Tinha um preenchimento imagético que te motivava.

Fernando: Algumas imagens vieram. Dentre essas imagens uma sala fechada, um cubículo, um campo grande aberto e extenso e lá estava eu por vezes contando um segredo com som quase inaudível. Movimentos repetitivos das mãos, pés e joelhos. Quando me lembrei da proposta de esgarçar o movimento e o som, fiz duas vezes. E o som e o movimento tiveram uma nova textura e força. Tenho certeza, acho que foi o primeiro momento que eu consegui e que me senti contemplado nessa coisa de esgarçar e que parti da ideia do esgarçar, não somente abrir, mas também...

Líliith: Esgarçar, aprofundar.

Fernando: Sim. Por duas vezes, que eu me recordo, uma nova textura e força. Busquei alterar ritmos e planos. Foi uma coisa que não foi pensada, foi de vontade, de intuição, de mudar esses planos e me vi embarcando no movimento, no ritmo do som do momento. Então aquele cansaço acabou. O cansaço deu lugar ao vigor e quando tudo parecia ser o fim senti a necessidade de experimentar o silêncio, e fiquei por alguns segundos em silêncio.

Líliith: Que já é o final. É interessante.

Fernando: Foi o momento que o coração estava batendo, carne viva, de sentir o coração pulsando e a pulsação em outras partes do corpo e eu comecei a prestar atenção nisso. Na respiração no pulsar do coração. Teve uma hora que senti a veia da testa. Fiquei impressionado o quanto eu lembrei de...

Líth: Fiquei bem impressionada com isso, você fez muitas coisas, eu estava observando... porque a gente está cuidando de um e a gente vê o outro que está passando perto. Por exemplo, Gustavo fez coisas – também não pude perceber muito – parecidas entre si, você fez coisas variadas. Quando tocava a sineta você ia para lugares completamente diferentes. E as vezes uma coisa ia levando a outra e ia se transformando no meio do caminho. Vocês não iam conseguir lembrar de tudo, ainda mais de olhos fechados, pois a própria espacialidade ajuda a lembrar. Só que não há a espacialidade visual (de olhos fechados). Mas, você lembrou bastante coisa e coisas que me marcaram. Isso que você conta do segredo ficou muito forte. Pude perceber o segredo; a salinha fechada eu não percebi; o campo aberto... Engraçado você falar que no começo não tinha imagens, porque eu consigo reconhecer isso. Eu tive uma sensação de um carro esquentando; no começo você está ali tentando e quando esquenta... Talvez seja isso, as imagens começam a levar... Senão você não aguentaria... Vocês ficaram vinte e cinco minutos, é pesado. Vocês estavam no fluxo contínuo; talvez se não tivesse as imagens vocês não iriam... O imaginário é o que alimenta essa criação em estado criativo, gerando mais. É interessante.

Meu registro foi bem superficial pois estávamos olhando... eu tive uma sensação de labirinto próprio e que nesse labirinto, quando comecei a desenhar ele... O meio aqui; e depois que vai para o meio ele volta e esse meio se conecta com o início. Ele não tem fim, me deu um pouco essa sensação. Você parou porque o exercício precisava ser finalizado e o corpo talvez não suportasse mais tempo. Mas ainda existia impulso criativo para continuar. Então, a sensação é de um labirinto de imagens e texturas de voz.

FIGURA 21 – Líth Marques; Desenho sobre o Exercício Base como Testemunha de Fernando Antônio.



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

Fui colocando coisas que me apareceram dentro do labirinto. Sendo seu eu e ser corpo-voz; labirinto de si; limite e ao mesmo tempo ser além; e depara com o início e ir além. Suar e soar, porque esse suor promove também o soar da voz. Vi muitas figuras que me lembravam animais internos e não animais no sentido ilustrativo, mas que recordavam uma coisa um pouco instintiva.

Fernando: Acho que tenho algumas imagens disso. Realmente não é uma personificação do animal, mas é uma coisa de qualidade.

Líliith: Também senti que você chegava próximo da farsa ou do *clown*. Em alguns movimentos, se mais trabalhados poderiam chegar nesses lugares. Isso eu percebi bastante: horrores e também o brincar... A sua busca era muito divertida, lúdica e leve.

Imagem e memória: eu senti que essa imagem estava conectada a uma memória; percebi que você estava vendo coisas ou lembrando.

Esse se doar, o estado de jogo contínuo, creio ser importante. Experimentar: isso eu percebi bastante; você se abriu ao estado de experimentação e creio que tenha sido a grande chave para chegar aos lugares que conseguiu chegar e ter a energia contínua. Havia uma abertura para o experimentar.

Fernando: Isso foi fundamental, não ficar também pensando no próximo movimento. Quando eu ouvia a sineta... isso de embarcar e seguir.

Líliith: Na sineta você não demorava muito a responder. Você deixava o corpo mostrar, isso foi bem legal. Assim surgiram pontos de viradas muito interessantes.

Fernando: E daí pode vir uma outra coisa antes de chegar. Por exemplo: estou querendo chegar naquele banco, mas como chegarei até o banco é que vai ser o caminho, a viagem.

Líliith: Não é o chegar é o processo de chegar. É o processo que constrói o caminho. Acho que é bem o que você falou, estamos esquentando na oficina. Esse exercício do autoral, do pessoal, da pesquisa pessoal de cada um, essa possibilidade de dramaturgia pessoal. Se a gente fosse parar e fosse ficar só nessa, sempre voltando e retomando, iria surgir naturalmente pois o próprio corpo iria construir o caminho, algo a ser contado. Só que precisa ser retomado para isso se tornar um produto de mostra. É necessário, pois é um fio que se a gente não se conectar a ele, fica um movimento solto.

Fernando: Vem gerando as emoções, teve um momento que você até falou do clown e dos horrores. Que é uma coisa não planejada. Gerava essa emoção, seja de uma tristeza ou de uma raiva ou alegria. E continua, não existia uma barreira. É uma alimentando a outra.

Líliith: Acho que tem muito a ver com o que ela (Elaine) fala... de inconsciente coletivo, de acesso, que estão na gente mesmo que a gente não saiba.

Fernando: A gente que coloca barreiras. E assistir? Como é a experiência de assistir?

Líliith: A gente vai significando, criando uma historinha. Fiquei um pouco preocupada pois de repente você deu uma explosão no movimento.

Fernando: A sala ficou muito menor. Teve um momento que percebi que diminuiu o espaço.

Líliith: Você teve essa sensação. Daí essa imagem da sala fechada. E essa sensação de fazer tudo de olhos fechados?

Fernando: Para mim foi ótimo pois me possibilitou a não pensar muito, me jogar mais, o fator externo não iria interferir. A mente não desliga. Se eu estivesse de olho aberto, talvez o que ele (Gustavo) fizesse fosse me influenciar. Eu não lembro de ter escutado nada, para mim eu estava sozinho na sala. Esqueci que estava sendo visto. Eu só me lembrava quando eu sentia o toque. Teve uma hora que eu corri?

Líliith: Você não correu, você caminhou mais rápido.

Fernando: A sensação é que eu estava correndo.

Líliith: Teve um movimento que você fez que me lembrou um gigante. Caminhava bem pesado. E em alguns momentos vi alguma coisa, desses personagens que são bem da farsa, dos fofoqueiros.

Fernando: O som saía daquele ambiente.

Líliith: Não existia um esforço para o som sair. Acho que isso está muito conectado com o que a gente leu sobre a linguagem. A linguagem enquanto encantamento.

Fernando: Um natural, o bloqueio do ser humano, de bloquear o falar, de reprimir a fala.

Líliith: O domesticar a fala. A linguagem das cavernas que explorava regiões da fala. [...] Essa domesticação dos sons.

Fernando: Isso dá uma pesquisa, a domesticação da fala.

Líliith: É como um animal selvagem que se desconectou de sua raiz. Há como se conectar, pois está ali. Está nesse inconsciente coletivo que pulsa em todos. Não é à toa que em situações de perigo, a voz vem desse outro sentido mais selvagem, mais animal [...].

Após a execução do Exercício Base, com a troca de papéis entre atuante e testemunha, fazemos novamente as *Impressões compartilhadas*, sempre começando com a atriz atuante.

Líliith: Iniciamos o exercício no chão, de olhos vendados, ouvindo a guiança de Elaine. Fui, para mim, a algum outro lugar que ainda não sei bem. Talvez tenha dormido, mas creio que não pois ao final continuei ouvindo Elaine. Vi algumas coisas como um sonho, um devaneio, algo sobre um pai e uma filha e também tinha um carro dos anos setenta verde água. Entrei num estado de letargia (quando teve um tempo até o momento de começar o exercício). Nesse tempo eu não sei o que aconteceu, mas senti que fiquei num estado diferente. Fiquei num estado de letargia, sentindo todo o peso do corpo no chão. No momento do início do exercício eu não senti necessidade alguma de me mover ou de falar, mas aos poucos o fiz. Estava acordando aos poucos,

mas de repente ouvi Fao e percebi que eu estava muito lenta, pois senti que a voz dela já estava assim em alto exercício. Pensei “gente eu estou aqui ainda começando...” Fiz um impulso forçado para me levantar e eu acabei desencadeando uma sequência de espirros alérgicos. Porque a alergia não tem a ver só com poeira tem a ver com a mudança térmica do corpo [...] Só que como Elaine disse aquilo que tudo é material, eu aproveitei para usar os espirros para ativar o corpo, fiquei tentando fazer algumas coisas para ajudar o corpo a ter forças. Depois, de cócoras, recomecei.

Recomecei bem de leve e suave, ainda com dificuldade de concentração porque eu ouvia Fao muito forte e isso estava me dificultando de me concentrar em mim. Senti a necessidade de silêncio para poder me ouvir. Aos poucos fui ganhando espontaneidade, mas os primeiros sons e movimentos pareciam artificiais. No movimento agudo da arqueira foi que eu comecei a encontrar as imagens. Teve um momento que eu fiz um movimento que foi muito agudo; ali foi que eu senti que eu comecei a encontrar as imagens. Achei diferente a explosão de sons guturais e cortados que explorei durante um tempo com *staccatos*. Também me surpreendeu o tempo do exercício porque me pareceu mais curto do que o dos garotos. E eu não me senti tonta – porque normalmente eu me sinto tonta com exercícios com muito movimentos ou de olho vendado – mas, me surpreendeu que eu fiquei bem.

Senti bem forte impulsos de curvar o corpo, trazendo tonalidades mais velhas, extremas, decrépitas. Essa recorrência, desde a exercício do *Chi Sonoro* que veio muito forte essas imagens, me chamaram atenção. Não vi nada de paisagem, mas sim personagens, energias em potencial. As ações eram abstratas, instintivas no nível pré racional e a voz passou a ser genuína somente quando o ser encontrou este lugar de estar ali; como se fosse um pré racional, uma coisa que ainda não tinha uma... é meio amorfo, assim... quando encontrou esse lugar foi que começaram a chegar as imagens. Eu senti que quando eu estava começando a pegar o fôlego da coisa, acabou.

Fernando: Eu fiquei em dúvida entre dois desenhos. Primeiro eu fazia um casulo e uma borboleta. Porque esse início de... sair desse casulo, sabe? Então, assim... ficou aquele tempo de eu vou, volto, aqui tá bom, deixa eu ficar mais um tempo... e aí, quando sai [do casulo], teve a sessão do espirro que são as primeiras lutas da borboleta de voar e de ainda tentar aprender e tal. Mas aí, durante o exercício o que me chamou atenção foi a plasticidade dos gestos.

Líth: Nossa, que interessante! Porque eu já estava achando o contrário, assim... “gente o meu corpo está parado, não tem movimento nenhum”.

Fernando: Não, era uma coisa assim de uma sutileza, mas assim... belo, sabe? No sentido de estar presente, de fazer o que precisa fazer... E aí me veio essa coisa da sua cabeça; a sua cabeça estava assim firme... tanto até que eu coloquei como se fosse um sol. De estar assim meio que o norte dos movimentos passava primeiro pela cabeça e da cabeça...

Figura 22 – Fernando Antônio; Desenho sobre o Exercício Base como Testemunha de Lílith Marques.



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo do ator.

Lílith: Que foi nesse momento que eu falei que ainda não era genuíno era muito controlado talvez... muito ainda uma tentativa.

Fernando: Talvez... E tinham movimentos de braços, movimentos de pernas. E me chamaram a atenção que eram sempre intercalados; tinha uma coisa de braço, depois perna, outra hora perna e braço. Coloquei algumas palavras que eu acho que sintetiza um pouco. Eu botei: começo e recomeço, porque a sensação foi que depois dos espirros você precisou começar tudo de novo, você voltou para o chão...

Lílith: Foi. Foi isso mesmo.

Fernando: Tanto é que você começou com o mesmo movimento da outra vez, que foi o do braço.

Lílith: Olha só, isso eu não percebi... isso foi bem intuitivo.

Fernando: Aí eu pensei “eu acho que ela vai recomeçar”. E você começou com o braço assim, e depois veio para cá...

Lílith: Gente! Eu não percebi isso!

Fernando: Eu falei “gente, será que ela fez isso de propósito? para tentar...”

Lílith: Não... (risos)

Fernando: Calma: senti você calma. Eu pensei “se eu tivesse um acesso de espirro eu ia... e a sua calma e a calma no gesto.

Lílith: A necessidade mesmo, para voltar e para tentar me escutar.

Fernando: Vigor, potência, energia: que era naqueles momentos parecendo um velho. Uma menina pequena assim, sabe? [se refere a estatura da atriz] E ficou forte, uma figura forte e isso surgiu assim três vezes.

Líliith: Eu senti que essa coisa do velho foi uma imagem recorrente, de diversas formas, mas aparecia.

Fernando: E aí teve uma questão do som e a voz, que foi pouco audível. Tinha uma hora que era mais para você, de ficar só com você...

Líliith: Eram uns sons que não eram... eram (algo parecido com um estalar a língua).

Fernando: Isso! Não eram vogais... E às vezes tinha uma explosão. E aí, voltava para o zero. E depois explosão.

Líliith: Que era essa coisa do começo e recomeço, né?

Fernando: É teve isso, sempre um começo...

Líliith: Pequenos ciclos, né? Interessante.

Fernando: Presença, carne e sutileza. A questão da carne: tinham momentos em que você estava assim... era como se a carne estava muito presa e você meio que depois soltava. E aí, o corpo ia. Você ficava estática, você ficava um tempo e ia, recomeçava. Eu não sei bem explicar o porquê disso... só você mesmo..., mas ficou forte... Ah, e os pés também! Quando você fazia assim, os pés faziam assim.

Líliith: Gente, isso é bem inconsciente. Porque o da mão eu tenho consciência... mas do pé eu não tinha consciência.

Fernando: Foi bonito assistir. É bonito esses recomeços. O ter que recomeçar, começar a voltar é ótimo.

Líliith: É interessante esse negócio dos recomeços, porque... para mim o grande recomeço foi mesmo lá no início, mas eu concordo com você. Inclusive na retomada, na volta, no rebobinar foi bem difícil para mim, porque a sensação que eu tinha enquanto eu fazia era que se eu parasse para prestar muita atenção no que eu estava fazendo para eu gravar eu ia perder a genuinidade. Então eu fui me deixando ir e na hora de voltar eu disse "meu deus..."; dei várias pausas dessas, na volta... era uma tentativa de "e agora para onde é?". Eu lembrei até de forma bem aleatória...

Fernando: Você lembrou de alguns.

Líliith: Eu percebi. A energia já era diferente. Era mais branda, porque quando eu fiz na primeira vez era bem eufórica. Interessante essas coisas... hoje... eu acho que é a semana toda... não sei se é o cansaço... de uma forma geral, eu estou sentindo me sentindo bem lenta de forma geral para muitas coisas...

Fernando: De forma geral seus movimentos foram mais para o lento... E ela (refere-se a Faó) estava intensa, ela começou já com muita explosão...

Líliith: Muito alto... explosão de energia... para mim foi difícil, porque ou eu ia junto e me desorganizava, ou eu tentava me ouvir para encontrar uma linha minha, sabe? Para mim foi difícil nesse sentido.

Fernando: Para olhar foi bonito, porque ela estava assim... louca e você aqui... E teve um momento que vocês fizeram quase o mesmo movimento, na mesma hora, as duas. Deu vontade de fotografar.

Líliith: Gente, que interessante! Agora, engraçado... eu comecei, como eu te falei, bem nesse estado letárgico e no começo foi realmente difícil. Mas eu estou bem agora, eu estou me sentindo bem, com corpo bem, com a energia tranquila, legal. No geral... no *Chi* também aconteceu a mesma coisa, eu comecei bem cansada e terminei já mais energizada.

Fernando: Eu também. Eu estava num cansaço... que eu achei que eu não ia conseguir dar conta, que eu não ia render. E terminei com essa coisa de que eu poderia continuar.

Líliith: Ativou um lugar de força vital que eu iria muito mais... isso é interessante encontrar onde é que nasce isso, né?

Fernando: E sobre as imagens? Teve antes um lance de imagem, que você falou, e durante?

Líliith: Eu tive algumas imagens no meio para o final. Dessa figura de um arqueiro, uma arqueira...

Fernando: Ah, é, se fez...

Líliith: Eu até fiz assim na hora... que eu até pensei “que ridículo, eu estou tão figurativa”... mas eu fiz já... quando eu vi, eu pensei depois, veio antes. Veio já no corpo a imagem, depois foi que eu... sabe aquela coisa que você está fazendo e aí descola do corpo [e se vê]? Dos velhos também eu senti bastante... E de uma coisa, assim... cortada. Teve um negócio que eu fiz parecendo um soluço que eu não sei se eu sei repetir, inclusive. Mas era uma coisa assim meio que me lembrou muito pessoas que tem TOC [transtorno obsessivo compulsivo], que tem esses problemas de obsessão, compulsão, não consegue se... como uma crise. Mas são reflexões que vem logo depois, sabe? Primeiro chega a imagem encorporalizada e depois... interessante isso. Porque acho que quando elas chegaram é que eu fui encontrando a forma de trazer de uma forma genuína a voz a corporalidade.

Fernando: E você andou pouco pelo espaço.

Líliith: É, eu percebi. Eu não senti necessidade de caminhar tanto, sabia? Eu não senti necessidade de me movimentar, assim... grandes movimentos. Que em geral eu sou bem expansiva, eu até acho que eu sou expansiva demais às vezes. E me surpreendeu muito isso, com essa energia mais de velho, uma coisa mais para dentro, a própria vocalidade mais para dentro, que não é uma coisa que eu tenho costume de explorar. Interessante isso.

Durante a execução do exercício, a presença e ausência de imagens é nítida à atriz. Há uma clareza sobre a percepção da atriz diante de suas imagens: quando “aparecem”, quando consideradas pela atriz como mais “profundas”, quando reconhecidas como imagens recorrentes... O que nos interessa aqui é a compreensão de que quando a atriz se abandona diante de suas imagens há uma inteireza da atriz, dos elementos expressivos da atriz, que se reflete numa experiência plena de suas imagens em sons e gestos que nascem no tempo de seu acontecimento sem necessidade do consentimento da atriz.

A função do momento de ruptura (aqui dado através da sineta) é a de proporcionar cada vez mais a ruptura do pensamento lógico cognitivo e ampliar a voz da imagem como pensamento, como “produtora” da criação artística. Ao ouvir a sineta, a atriz, aparentemente aleatoriamente, imediatamente se lança em outro espaço. Abandonada pelo pensamento lógico cognitivo, a atriz move-se mais (em maior potência) por seus impulsos imagéticos. E então, a atriz poderia acessar camadas mais profundas das **imagens** de uma si-mesma, ou figura. Como podemos identificar no item 5 do registro de Fao.

FIGURA 23a – Fao Miranda; registro sobre o Exercício Base como Atuante (página 1/2)

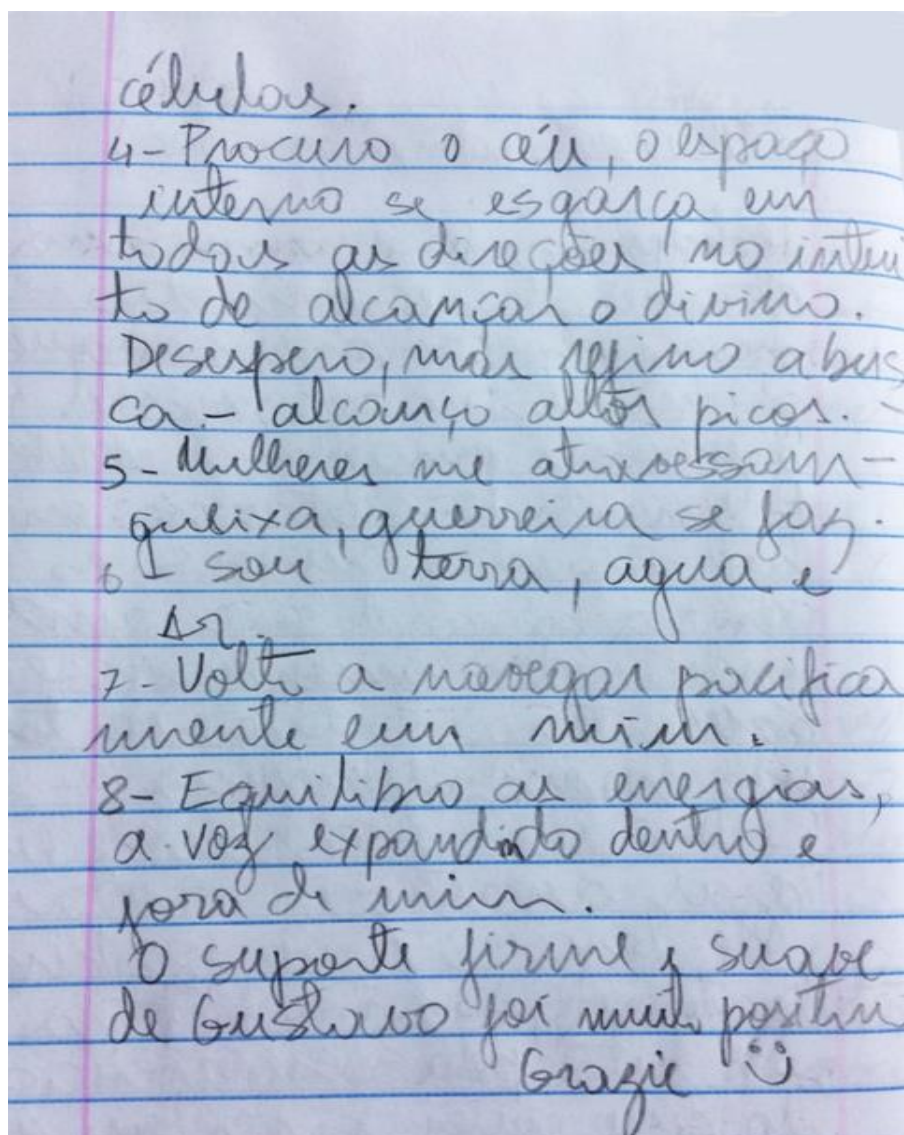
("Movimento Autêntico" com voz)

Testemunho, a mim mesma através da epopéia através de aspectos do meu ser que se encontram em várias dimensões paralelas de mim.

- 1- Nascendo da substância original através do impulso do chakra básico, do sexo, ainda indefinido, como nascesse da água, terra, do lodo e vai tomar na forma feminina.
- 2- Foi uma explosão de energias ancestrais vindas de lugares mais profundos da terra, do centro da terra.
- 3- A luta pela sobrevivência do que quer viver em mim. Expurgo o veneno, as toxinas espirituais. A voz parte de todo o corpo, todas as

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

FIGURA 23b – Fao Miranda; registro sobre o Exercício Base como Atuante (página 2/2)⁴⁹



células.
4- Procuro o céu, o espaço interno se esgarça em todas as direções no intuito de alcançar o divino. Desespero, mas refino a busca - alcanço altos picos.
5- Mulheres me atravessam - gueixa, guerreira se faz.
6- Sou terra, água e ar.
7- Volto a navegar pacificamente em mim.
8- Equilíbrio as energias, a voz expandindo dentro e fora de mim.
O suporte firme e suave de Gustavo foi muito positivo.
Grazie 😊

Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

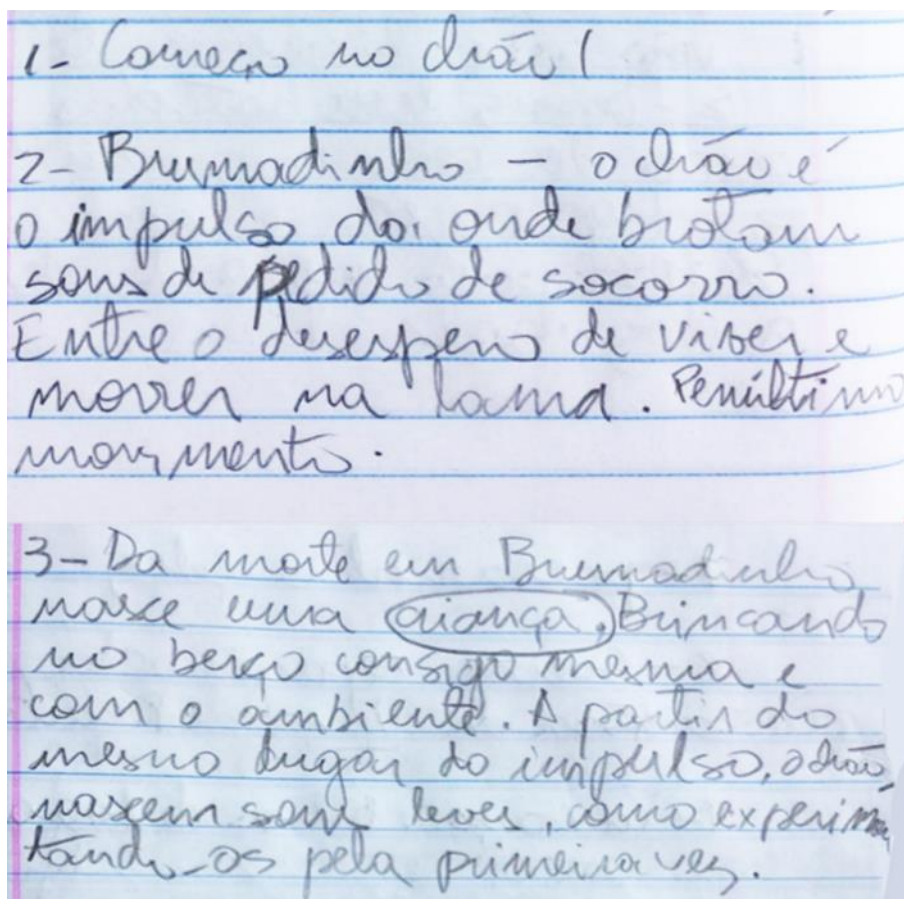
⁴⁹ Testemunho a mim mesma através da epopeia através de aspectos do meu ser que se encontram em várias dimensões paralelas de mim.

1- Nascendo da substância original através do impulso do chacra básico, do sexo, ainda indefinido, como nascesse da água, terra, do lado e vai tomando forma feminina. 2- Há uma explosão de energias ancestrais vindas de lugares mais profundos da terra, do centro da terra. 3- A luta pela sobrevivência do que quer viver em mim. expurgo o veneno, as toxinas espirituais. A voz parte de todo o corpo, todas as células. 4- Procuro o céu, o espaço interno se esgarça em todas as direções no intuito de alcançar o divino. Desespero, mas refino a busca - alcanço altos picos. 5- Mulheres me atravessam - gueixa, guerreira se faz. 6- Sou Terra, água e ar. 7- Volto a navegar pacificamente em mim. 8- Equilíbrio as energias, a voz expandindo dentro e Fora de Mim. O suporte firme e suave de Gustavo foi muito positivo. Grazie :)

O Exercício Base pode e deve ser repetido pela atriz. Em cada repetição a atriz ganha intimidade com o exercício e consigo mesma, percebendo um aproveitamento cada vez mais amplo em seu desempenho, ampliando a consciência sobre suas figuras e aprofundando-as. A realização da figura quatro (a seguir), de Fao, nascida na repetição desse exercício poderia ser um exemplo sobre o mergulho que a repetição oportuniza.

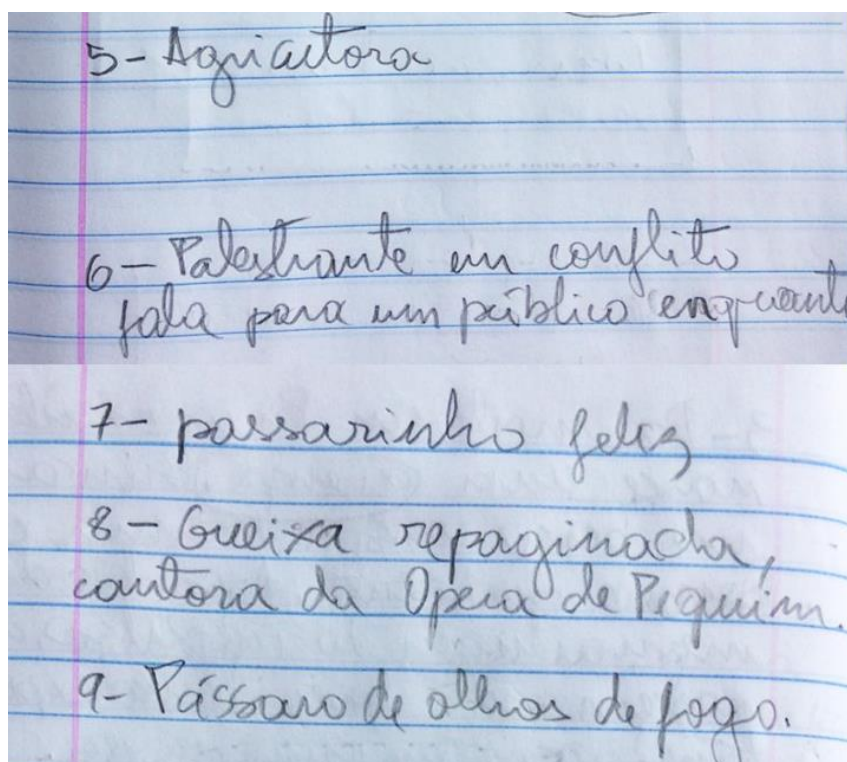
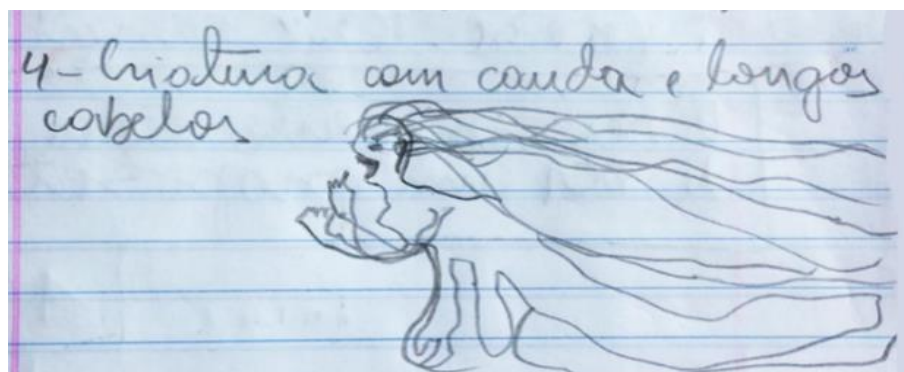
Sugiro repetir esse exercício pelo menos três vezes, sendo que a primeira e segunda vez como fizemos hoje e, a partir da terceira, a atriz pode realizá-lo com olhos abertos e sem a presença da atriz Testemunha. Também a partir da terceira execução, a função da sineta será realizada pela própria atriz que a substituirá por sua intuição; nos momentos em que a atriz intuitivamente percebe se há necessidade do alcance de imagens mais profundas.

FIGURA 24a – Fao Miranda; registro sobre a segunda execução do Exercício Base como Atuante (página1/2)



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

FIGURA 24b – Fao Miranda: registro sobre a segunda execução do Exercício Base como Atuante.
(página 2/2)⁵⁰



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diário de bordo da atriz.

⁵⁰ 1-Começo no chão

2-Brumadinho - o chão é o impulso de onde brotam sons de pedido de socorro. entre o desespero de viver e morrer na lama. Penúltimo movimento.

3-Da morte em brumadinho nasce uma criança. Brincando no berço consigo mesma e com o ambiente. A partir do mesmo lugar do impulso, o chão, nascem sons leves, como experimentando-os pela primeira vez.

4-Criatura com cauda e longos cabelos.

5-Agricultora.

6-Palestrante em conflito fala para um público inquieto.

7-Passarinho feliz.

8-Gueixa repaginada, cantora da Ópera de Pequim.

9-Pássaro de olhos de fogo.

Em meu diário, com minha tinta, registrei as palavras das atrizes:

Não ficar pensando no próximo movimento é fundamental: embarcar e seguir. Esse se doar, o estado de jogo contínuo, uma abertura para o experimentar. Os primeiros sons e movimentos pareciam artificiais. Ao som da sineta, cai no chão repentinamente e o som ora grave se tornava agudo e vice-versa. Eu não saberia especificar, imagens foram surgindo. Eu entrei numa profundidade que essas imagens começaram a ter um diálogo que antes era só um movimento e som. Essas imagens começaram a... teve uma coisa mais profunda. Onde é que nasce isso? No agudo da arqueira encontrei as imagens. Quando elas chegaram, as imagens, uma forma genuína da voz-corporalidade. Esgarçar, aprofundar. Uma nova textura e força. O cansaço deu lugar ao vigor e quando tudo parecia ser o fim...o silêncio.

Uma sala fechada, um cubículo, um campo grande aberto e extenso, Brumadinho. Vi muitas figuras: animais internos como coisa instintiva, um gigante, um clown, agricultora, um arqueiro-arqueira, velhos, gueixa, criatura de calda e longos cabelos, pássaro de olhos de fogo. Horrores e o brincar: labirinto de si; limite e ao mesmo tempo ser além; início e ir além. Apenas suar e soar. Onde é que nasce isso? O som saía daquele ambiente. E, continua: emoção. Uma tristeza, uma raiva, alegria, não existia uma barreira. É uma alimentando a outra. Explosão de sons guturais e cortados. Tonalidades mais velhas, extremas, decrépitas. As ações eram abstratas, instintivas. O ser encontrou este lugar de estar ali – uma coisa que ainda não tinha – pré-racional, amorfo e belo. Um lugar de força vital. Onde é que nasce isso? A linguagem enquanto encantamento.

Exercício 12: Seleção, Repetição e Apresentação

A partir do Exercício Base, a atriz, fazendo, repete e seleciona momentos mais valiosos de suas experiências, seja pela presença de uma *figura* determinada – e, mesmo diante da ausência de uma figura –, seja pela descoberta de qualidades vocais e corporais estranhas, de gestos e ações significantes, de um ambiente imagético marcante.

Ao selecionar momentos vividos do exercício anterior (sugiro começar com a seleção de 7 momentos)⁵¹ a atriz repete esses momentos identificando com maior clareza: **o ponto inicial e o ponto final de cada momento e os pontos de impulso e suas reverberações.**

Ao repetir, escutem o que se apresenta no tempo-espaco-aqui-agora. Esgarcem suas criações em suas dimensões (sonoras-corporais-emocionais-imagéticas), conectadas em reverberações no Espaço Sagrado. Abram cada vez mais o espaço interno em direção ao externo e vice-versa. Na compreensão sobre a construção

⁵¹ A ideia é ir acrescentando momentos selecionados a partir de cada experiência com o Exercício Base.

de seu desempenho reside a compreensão da construção do seu Espaço Sagrado.

Estendam a experiência dos exercícios Sonorização a partir das vértebras e da coluna (p.43 e p.47), lembrando que a todo momento nos apoiamos, dialogamos, empurramos o chão – alicerce que mobiliza nosso **arcabouço**.

Liberem o caminho do impulso sempre que perceberem que algo o impede de fluir, eu trabalho os próprios obstáculos – eu o escuto e trabalho em direção à sua plenitude.

Mantenham as janelas abertas e descubram em si mesmas o seu sentido de repetição. Como? Através de adaptações que se revelam necessárias durante o próprio fazer; escutando suas **imagens** sonoras-corporais-emocionais no tempo de seu acontecimento. A noção de repetição está intimamente ligada aos princípios de nossa pesquisa.

Após e durante a seleção e repetição, a atriz organiza em sequência os momentos trabalhados. Percebendo suas transições e rupturas, a atriz escuta os seus sentidos.

Ao final apresentamos nossa seleção trabalhada.

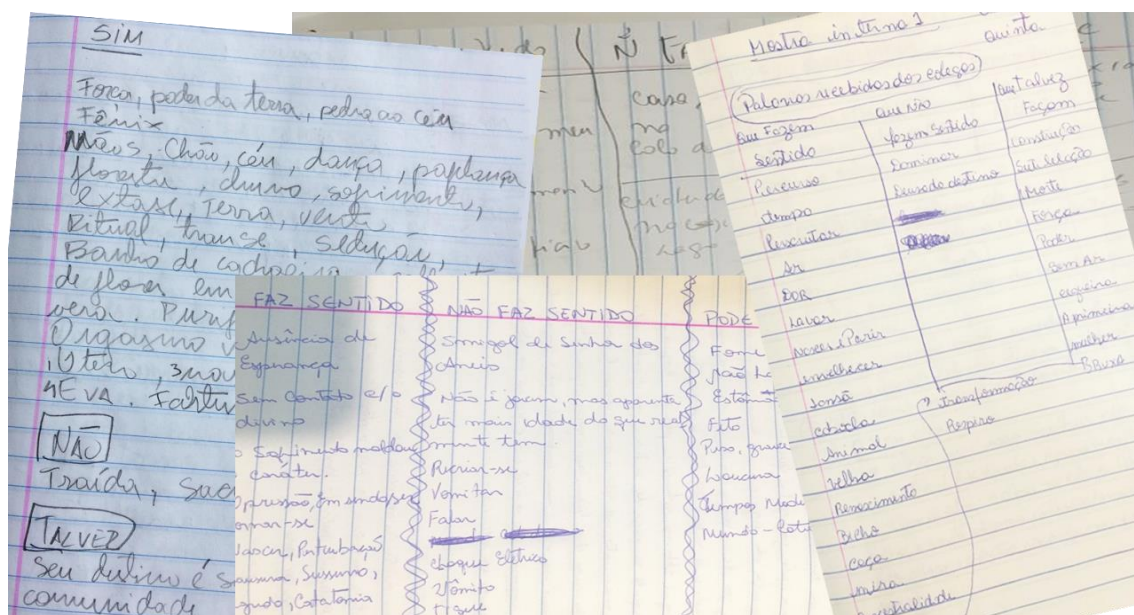
Exercício 13 - Reflexões em fluxos: Tempestade de Ideias

Durante e/ou após cada apresentação, nós vamos fazer nossa tempestade de ideias particular, escrevendo livremente palavras acordadas em nós, nomeando, dando títulos, identificando ao nosso modo o que vemos.

Depois da última apresentação compartilhamos nossos escritos sobre uma apresentação de cada vez. Enquanto lemos, a atriz em questão, anotar, separando as palavras em três colunas: 1. Faz sentido; 2. Não faz sentido; 3. Talvez faça sentido. A atriz deve escolher o destino das palavras considerando o sentido para si-mesma.

O exercício objetiva levantar possibilidades de sentidos sobre o que se vê/faz para que sejam acrescidos, descartados, revisitados, transformados, emprenhados intimamente por/em vocês, no percurso de construção de seu experimento cênico – sempre que quiserem. Portanto, não intencionamos encontrar e definir leituras.

Figura 25 – Atrizes; registros sobre o exercício Tempestade de Ideias⁵²



Fonte: Arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório. Diários de bordo das atrizes.

5.2 ABERTURAS III

Elaine: Joia. As palavras são de vocês. Deixem essas e outras que virão devanear em vocês. E quais foram as principais dificuldades pessoais hoje?

⁵² **Fernando:** Faz sentido a ausência de esperança, sem contato com o divino, o sofrimento mudou o caráter, opressão em sendo ser, tornar-se, nascer, perturbação, clausura, sussurro, segredo, catatonia. Não faz sentido Smeagle do [filme] “Senhor dos Anéis”, não é jovem mas aparenta ter mais idade do que realmente tem. Recriar-se vomitar falar, choque, elétrico, vômito e tique. Pode ser, não sei: fome, na salvação, estômago, feto, peso, grave e loucura, tempos modernos, mundo, cotidiano.

Líliath: O que faz sentido: percurso, tempo, perscrutar, ar, dor, lavar, nascer, parir, envelhecer, lansã, cabocla, animal, velha, renascimento, bicho, traça, mira, ancestralidade, voo, transformação, respiro. Não fazem sentido: dominar, Deusas do destino. Que talvez façam: construção, sutil elação, morte, força, poder, sem ar, cegueira, a primeira mulher e bruxa.

Gustavo: Faz sentido: pulsão, água, pé na bunda meu, eu sou eu, ar, agradecimento, banho bênção, fogos de artifício, sono, santo, frescor, medo, dança, entrega, solidão, morte, presente, delicado, ar, giro, foco, espelho d’água, olhar do mundo, solitário seu destino. O que não faz sentido: casa, batidas na porta na calada da noite, criatura moradora do leito do lago. Talvez faça sentido: como se desasfixiar de si mesmo sem resvalar no outro, passado presente, sente todos os olhares, eixo de pele.

Fao: Faz sentido: força, fênix, poder da terra, pedra ao céu, mar, chão, céu, dança floresta, chuva, sofrimento, êxtase, terra, vento, ritual, transe, sedução, banho de cachoeira, colheita de flores em campos de primavera, purificação, água fria, útero, gestação, nascimento, Eva, animal, fartura, orgasmo vertical. Não faz sentido: traída, sacrifício (eu nem sei se é não ou talvez, eu não sei se é sim), seu destino é a sua dor é o seu poder, comunidade.

Gustavo: Repetir foi uma dificuldade. [...] Não sei se escolhi os melhores momentos e não consegui visualizar para sentir. Eu não sei o que achei do resultado, é como se fosse uma apresentação técnica. Depois de fazer um exercício muito voraz e orgânico e fazer uma apresentação técnica é muito esquisito.

Fao: A repetição, não pela repetição que tem uma dificuldade, mas pela seleção. De como linkar e dar algum sentido e não ficar coisas jogadas. Me senti presa. Tem reverberado a pajelança. Mas, a dificuldade foi essa seleção e dar um sentido.

Fernando: Repetição por conta da voz. Sensação que produzi sons diferentes daqueles (produzidos). E foi diferente do movimento. O movimento foi mais orgânico do que a voz. Eu tive que criar outros sons e tive que racionalizar e resultou nisso. Como consigo trazer a memória do som assim como trago a memória dos movimentos? Eu não sei.

Líliith: Para mim a repetição não foi tão complicada. Foi a hora de apresentar, eu demorei a instalar. Fiz rápido demais e não estava tão bem conectada e usei um impulso muito forte para o que a corda vocal aguentava naquele momento. O processo de retomar foi bom, percebi que eu criei coisas novas, creio que o que ajudou foi o que eu escrevi. Escolhi a partir das imagens que vieram, foram meio arquetípicas, tinha a velha, arqueira, o que soluça, a cobra e a gueixa hipnotizada. Eu sabia que precisava passar pelas cinco. Essa imagem facilitou o processo de repetição, eu as tinha muito claras na ideia e na memória. De alguma forma o corpo encontrou a forma de chegar ali na repetição e ter essa organicidade.

[...] **Elaine:** Na repetição, vocês conseguiram descobrir ou investigar melhor os impulsos?

Líliith: Eu consegui de alguns que até não tinha consciência quando fiz.

[...] **Fernando:** Eu fui muito pelas imagens quando eu fiz pela primeira vez, um movimento foi desencadeando o restante. Até o instante em que a imagem começou a ser o propulsor. Então essas imagens ficaram. Na repetição isso foi fácil, por conta das imagens.

Gustavo: Tentei chegar no primeiro impulso e não achei. Tive que estudar, voltar para conseguir refazer. Se você pegar o meu processo antes, tem muito pouco chão, foi quase todo em pé. Em cima de pulo, salto e é o oposto do que eu trabalho. Eu estava em outra energia. E o resultado que eu mostro ele é quase todo de chão.

Elaine: Chegamos em um ponto crucial: entender como repetimos, como apreendemos nossos materiais experienciados. A maioria dos relatos de minhas estudantes, registra a impressão de que a memória corporal parece ser mais presente que a memória da voz, que parece ser mais etérea. Parece que entendemos a voz pelo som que ouvimos. Então, a gente tende a perceber a memória da voz a partir do som que lembramos e a gente fica buscando aquele som. Particularmente acho que esse caminho não funciona. Mas podemos imaginar que voz nasce antes do som, é antes disso, ela é impulso e reverberação. O que proponho é entendermos a memória da voz antes dela ir para o espaço. Quais são os impulsos, de onde vem esses

impulsos, como nasceram, como localizo esses impulsos e os caminhos de reverberação. Isso é importante, não repetir o som. E tem essa questão de julgar que é mais “técnico” e é complicado para gente, essa sensação do esvair-se, na hora da seleção. Mas é necessário viver a repetição no tempo do acontecimento, abrir as janelas e aceitar tudo como material de trabalho. Se a gente persegue isso, eu creio que ampliamos nossa percepção sobre o restabelecimento da nossa energia de trabalho, não igual, mais parecida numa sintonia vibratória, análoga ao que vivemos antes. Mas, de fato, vejo também que esse é um ponto nevrálgico da pesquisa.

Acredito que quanto maior a consciência vocal e corporal da atriz, maior a possibilidade de conscientização sobre a flexibilização e manipulação de seus elementos expressivos. Contudo não posso afirmar que o maior ou menor conhecimento da atriz sobre o seu trabalho, anterior a prática, seria essencial ou garantidor de conquistas mais amplas sobre a sua singularidade vocal. Até então, percebo que estudantes iniciantes no teatro, podem trazer, em seus relatos de experiência, registros claros com relação à descoberta de pontos de impulso (inclusive sobre o envolvimento de órgãos internos) e a compreensão de suas reverberações. Acredito que a disponibilidade da entrega que comumente encontramos em estudantes iniciantes, seria uma condição mais basilar que a do conhecimento técnico sobre corpo e/ou voz. Percebo também que, ainda aquelas que possuem uma maior consciência vocal e corporal (como o elenco da oficina, por exemplo) podem partilhar as mesmas dificuldades das quais nos aproximamos nesse dia.

Guardo em mim a lembrança de testemunhar posturas corporais completamente desfavoráveis e até comprometedoras para a emissão vocal, corpos em posições extremamente desconfortáveis para aquela que olha, e a exteriorização de emoções de grande intensidade física e em longa duração de tempo. Todas essas lembranças são acompanhadas de sonoridades extraordinárias e plenas, produzidas pela atriz una, cuja existência se dá pela própria natureza de seus elementos expressivos: sua inseparabilidade e a autonomia de como se organizam – muitas vezes, distorcidamente equilibrados. Junto a essas lembranças estão aquelas sobre desempenhos que pareciam dominados, confortáveis e desencaixados, diria que, aparentemente, com maior dificuldade em entregar a função pensamento da atriz para a *imagem*. Vi também atrizes que se consideravam como “racionalis” desconstruírem esta autoimagem e outras que se chamavam “intuitivas” sistematizarem suas

figuras com alto nível de detalhamento e, portanto, de consciência. Todas as lembranças envolvem estudantes e atrizes iniciantes e já maduras. E é a partir da prática nas oficinas e em sala de aula que compreendi que “Não faço distinção entre amadores e profissionais, porque estou trabalhando com o organismo” (MOLIK; CAMPO, 2012, p. 31).

No espaço entre a pesquisa em mim (registrada em minha dissertação) e em outras (motivo pelo qual estamos aqui), desacreditei que seria efetivo sistematizar uma prática para alcance e ampliação das possíveis manipulações respiratórias, musculares e dos órgãos. Temos como acessar clássicos e contemporâneos que nos fazem ver e continuam desenvolvendo técnicas, procedimentos e métodos que orientam com maestria o trabalho da atriz nessa direção, em maior ou menor grau.

Ao evocar a necessidade de criação de uma nova linguagem de sons e gestos, Artaud (1896 - 1948) também indica a necessidade de ampliação dos recursos expressivos da atriz. A crueldade perseguida por ele invoca a musculatura afetiva da atriz que, através da manipulação de seus músculos e órgãos – “atletismo afetivo”, assumindo também o controle de suas qualidades “equilibrado - andrógeno - neutro”, “expansivo - masculino - positivo” e “atrativo - feminino - negativo” – seria como uma espécie de “curandeira”. Ao tempo que Artaud (1985) nos indica que a atriz poderia “reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas” (p. 149), também almeja a atriz “que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos [...] brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas.” (p. 09). A atriz é e está em seu labor(o)ratório realizando a alquimia de elementos percebidos em si e operados em si-mesma, encontrando a sua “saída corporal para a alma” (p. 149) e, de forma concreta, “a linguagem sob a forma do Encantamento”.

Há trezentos e oitenta pontos na acupuntura chinesa, dos quais setenta e três principais e que servem à terapia corrente. Há um número bem menor de saídas grosseiras para nossa humana afetividade. Um número bem menor de apoios que possamos indicar e nos quais se baseará o atletismo da alma. O segredo consiste em exacerbar esses apoios como uma musculatura que se esfolia. O resto se faz com gritos. [...] Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. E com o hieróglifo de uma respiração posso reencontrar uma idéia [sic.] do teatro sagrado. (ARTAUD, 1985, p. 159-160).

Por aproximações, como Grotowski nos diz: a atriz torna-se “capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade”. Este último, ao contrário de Artaud, nos deixa um robusto legado – ao longo de muitos anos, em fases que são diferenciadas, escritos principalmente de suas palestras, entrevistas e artigos (e muitas publicações posteriores através de outros olhares). Muito se sabe sobre o seu teatro e o trabalho prático desenvolvido para/pela atriz que também caminha em direção ao encontro de (...) uma forma estritamente pessoal de condicionar seus próprios sentimentos (GROTOWSKI, 1971, p.175). Esse condicionamento pessoal, sua “anti-técnica”, um árduo treinamento que nos chega primeiro através do seu Teatro Pobre (1971) e que avança fronteiras da arte teatral, passando por terras de performance, rito, transe, meditação... – tem como bússola a “auto-penetração”, o alcance de uma “verticalidade, isto é, uma transformação qualitativa da energia vital que implica numa modificação do estatuto ontológico do agente” (p. 30).

Dentro dessa pequeníssima janela – diante das grandes paisagens construídas por homens ocidentais, encenadores e pesquisadores herdeiros como Barba, Peter Brook, LUME – fixo o meu olhar para que vejam as palavras: destruição de formas, sacrifício; e o espaço em que estão: a atriz em cena diante de seu público. Obviamente, como já perceberam em nossos encontros, não estamos refletindo sobre o teatro de Artaud ou de outras, mas tomando-os como imagens que nasceram e repercutiram pela/na prática desta pesquisa que reconhece a importância e o ganho essencial da atriz que investiga formas e manipulações sobre/sob si, mas que aqui não se ocupa em estabelecê-las.

Para nós, compreender como desestabilizar a atriz diante de sua **figura**, esgarçar suas formas para que nasça a continuação delas, compreendendo esta como uma ação que se faz no tempo do acontecimento teatral, é o que procuramos. Este é um caminho que cada atriz investigará ao tempo em que pisa no pavimento de sua casa, na superfície do solo de seu trabalho.

Nos encontraremos na segunda – primeiro dia da semana e último de nosso trabalho. Deixarei para vocês uma carta que recentemente escrevi para uma colega professora e atriz que também realiza sua pesquisa na área da voz para o teatro. Sempre trocamos correspondências sobre nossas inquietações e o que nos está mobilizando no momento.

Resolvi escrever-lhe como exercício de reflexão teórica sobre a prática e me vi repetindo muitas coisas tal qual falei com vocês durante nossos encontros. Como funciono através de imagens, talvez, saber das minhas imagens-pensamentos possa trazer novas as mesmas paisagens.

Bom final de semana e boa leitura!

6. VOZES E DIÁLOGOS

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. [...] O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente [...].
(LISPECTOR, 1967, p. 188)

Desculpe a demora, mas tive que demandar um tempo maior do que o esperado para encontrar meus diários – tarefa não tão simples quando se está de mudança mais uma vez (com essa, é a terceira). Tive que abrir algumas caixas antes de chegar à desejada; caixas que por já estarem fechadas há algum tempo ou por terem sido fechadas sem muita consciência de sua ordenação, abrigavam antigos objetos que além de iluminarem lembranças, me sopraram um ar de novidade diante do já conhecido. Somando-se às caixas sem identificação, houve também o tempo que dediquei em decifrar minha própria letra manuscrita – um tempo a entender minhas palavras – além do tempo eternizado em frente ao computador digitando as palavras escritas antigamente (essas palavras de um ontem). Na verdade, confesso, levei mais tempo ainda, devaneando entre meus escritos horizontais e os lugares tridimensionais para os quais minhas lembranças despertadas me conduziam a revisitar.

Por exemplo, como quando me deparei, logo ao encontrar o primeiro diário, com meu relato sobre o dia em que ouvi pela primeira vez a minha própria voz; eu tinha dezessete anos. E não é que ao ler, senti exatamente, digo fisicamente mesmo, o mesmo que senti há vinte e cinco anos atrás. Engraçado, ao sentir, lembrei do meu primeiro beijo aos doze anos (e lá se foram mais treze) quando tive certeza de que, assim que minha mãe me visse ela perceberia os meus lábios diferentes, e saberia que eles haviam beijado e sido beijados. Percebe como é difícil para mim não devanear? Mal tinha começado meu trabalho e já havia me perdido. Não consegui deixar de investir algumas horas em refletir sobre como a descoberta dessas experiências mudaram algo em mim, algo difícil de um retorno; cravou-se em mim aquilo que me construiria uma outra impossível de ser mais a mesma. Ambas as experiências – a escuta e o beijo – me incumbiram de uma jornada por descobrir: **quem era essa mulher por trás desses lábios estranhos?**

Mais fácil, talvez, falar sobre minha experiência pedagógica, que nasce e repercute nas vivências como atriz; que se fundamenta na experimentação prática – é o próprio fazer artístico, e tão somente ele, que revela à artista os caminhos, soluções e as escolhas expressivas que seu desempenho e a sua obra solicitam; que se reinventa e cresce a partir da contribuição proveniente dos diálogos e desafios cênicos com outras atrizes; que não existe isolada de uma compreensão ética do fazer coletivo e de um fazer para um coletivo. Essas experiências da atriz se tornaram também determinantes de uma pedagogia para a atriz. Exatamente agora, lembrei-me do ano de 1996, quando Hebe Alves perguntou: **Para que vocês estão aqui?** E assim – com uma das perguntas mais simples que ouvi de uma professora – não mais me ocupei em pensar sobre o porquê havia escolhido aprender a ser atriz (porque eu desejo, eu espero, eu pretendo, eu preciso...). Naquele instante, mesmo ainda sem compreender, entendi que eu é que estava a serviço do teatro, mas para quê? “O ator precisa responder a essa pergunta a cada dia, com *sinceridade de coração* [...] somente ele, em sua solidão, na consulta aos seus silêncios, saberá quais são os caminhos que o permitirão tornar-se veículo, servir à obra, servir àquela obra específica”, responde-me Meran Vargens (2013, p. 14-15).

Ao pensar o teatro e mais precisamente o trabalho da atriz, não vejo outra dimensão de atriz que não essa: aquela que existe em relação com o seu espaço-tempo. Desejar-se conhecer-se, revirar o repertório de suas experiências, trazer à memória as lembranças, reviver momentos passados, projetar noções de futuros. Questionar-se quanto ao seu papel no mundo-teatro hoje, que atriz deseja ser, qual teatro deseja construir? Sentir-se como uma antena parabólica captando ondas de longa distância, decodificando-as em transmissão por *impulsos, processamento de sinais* que *afinam os ossos em fios luminosos* de sons e imagens: ela própria. Desejar se expandir em direção ao mundo, abraçá-lo, alimentar-se e deixar-se ser digerida. Observar-se diariamente e aguçar todos os sentidos e olhar atento todos ao redor (ser como se fosse ultrasensível). Assim a atriz, por uma condição intrínseca a seu papel, alimenta o imaginário da espectadora com o que já se faz presente nela própria. Num rito coletivo, atriz e espectadora metamorfoseiam a vida “real”, renovam sentidos, olhares, sonhos, temores. Estes são princípios que atravessam também a sala de aula. Concorda que diferente do porquê, que nos lança num certo espaço meditativo, o *para* que nos exige ação?

E a ação no teatro não seria tão somente uma: aquela que se faz fazendo? Pois então, voltando à mulher por trás de lábios estranhos, é exatamente aí, no espaço-tempo da atuação, que busquei encontrar o que o teatro exigia de mim.

Bem, não seria eu a autora de relatos que tratassem tão somente sobre os elementos vocais (como articulação, projeção, dicção e ressonância) apenas afinados por olhares por vezes desfocados dos potenciais criativos e dos desafios da voz expressiva em ação cênica. Como aquele “decorrente das heranças do canto e da oratória” – como Mônica Montenegro (2018) comenta em seu artigo⁵³ – que ordena o trabalho vocal:

[...] geralmente através de ajustes de parâmetros vocais – ampliação da tessitura (alcance tonal) e do brilho, sustentação prolongada, potência, entre outros. A necessidade para o uso cênico exige uma extensão desse olhar, uma transformação dessa prática. É necessário que se incluam as relações da voz com o corpo, trabalhando a partir de um sistema de funcionamento integrado e que considere esse corpo *como* e *em* movimento. O corpo não é aquele que somente “produz a voz”, mas também aquele que participa nas realizações dos movimentos sonoros expressivos; é necessário, portanto, compreender e experimentar como as dinâmicas de acionamento e expressividade do corpo e da voz continuamente interagem. (MONTENEGRO, 2012, p.76).

É a voz sintonizada com esse diapasão de uma poética vocal cênica que, aqui, me mobiliza. Certas aparências sobre a ideia inicial de se ter uma boa voz pouco a pouco me abandonavam, em busca de quem era esta mulher por trás desses lábios estranhos. Essa ideia de se ter uma boa voz, que se assemelha muito com a de se ter uma voz considerada “bonita” para o teatro, foi se desmanchando, perdendo-se na linha do novo horizonte, diante de meu interesse sobre: **como me ampliar a partir de lugares não tão exatos quanto os são o da articulação, da dicção, da ressonância, da projeção, etc.?**

Sempre questioneei o que havia ou deixava de haver quando, em cena, me despertava a nítida sensação de que algo estava desencaixado. Era algo que existia ou não existia entre a ação corporal e a ação vocal – exatamente nesse espaço-tempo indefinido quando nascem juntos movimentos, pensamentos e emoções – que me conectavam e me faziam crer nas

⁵³ “O corporal: concepções e prática. Uma abordagem de trabalho de voz para o ator”. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2019. MONTENEGRO aborda a voz considerando suas relações intrínsecas com corpo, linguagem e o uso cênico.

imagens que estava ouvindo/produzindo. Já leu o livro de Meran Vargens (2013)? Entre sensações de desajuste e envolvimento pleno, diante de espetáculos teatrais vistos como espectadora, Meran convocou a palavra “verdade” como identificação do alcance de uma expressão vocal cênica, articulada por sua proposta metodológica oferecida à formação da atriz e à criação cênica. Em suas considerações iniciais, sintetiza:

Por tudo isso é que a palavra *verdade* é tão útil ao teatro, pois ao ser proferida traz consigo essas três dimensões inerentes a ela: 1. verdade como utilização dos códigos de linguagem (a semelhança entre o que é e o símbolo que a representa, e os procedimentos e artifícios técnicos que a instalam); 2. verdade como a máxima da obra vinculada ao que se quer expressar/comunicar e sua conexão com o por vir e as crenças; 3. verdade como estado de presença no ato vivo do teatro. Portanto, quando uso da licença poética da expressão *verdade vocal* quero invocar essas três dimensões da palavra que estão vinculadas diretamente ao ofício da preparação vocal do ator. (VARGENS, 2013, p. 16).

É nessa terceira dimensão de verdade, que reconheço o foco primeiro do meu olhar: eu em cena. Encontrei na presença cênica, esse “bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador” (PAVIS, 2011, p.305) o meu primeiro espaço: o *do acontecimento*. E, junto com meu primeiro olhar, veio a primeira pergunta: mas, **como trabalhar a voz no espaço-tempo presente da cena?** Impossível?

Digamos que é 5% do trabalho, mas estes 5% são simplesmente a energia vital. No teatro indiano chama-se *rasa*. Eles acreditam que *rasa* vem de outra dimensão e instala-se ou não. Por isso, ao final da apresentação, se diz: “hoje tivemos *rasa*”. Para nós a energia vital está vinculada ao estado de presença. É quando todas as dimensões do indivíduo estão focadas no tempo presente e na ação presente. É algo próximo do estado de manifestação. A diferença é que a manifestação é um estado alterado de consciência onde se perde o vínculo com a identidade pessoal do ego e no teatro esse estado de manifestação de consciência alterada mantém o vínculo com a consciência e com a presença do ego. **O indivíduo se mantém senhor de suas ações** (VARGENS, 2013, p.15, grifo nosso).

Será que estou me fazendo entender? Ouvi minha voz e exigi de mim saber-me (a mulher que beijou e foi beijada); o teatro exige de mim ação (um para que); a ação só pode ser descoberta no acontecimento (o presente da cena) que exige uma eu-tu (uma espectadora, uma outra que não eu) e, ainda, uma eu-outra (eu manifestada e senhora de

minhas ações). Veja, essa seria a forma mais simples de lhe escrever sobre uma equação⁵⁴ em que todos os seus termos são também todas as suas incógnitas. Por isso, talvez possamos inserir o sinal de igual em todos os seus espaços. Então, brinco:

- a) a mulher que beijou e foi beijada + um para que = [uma outra que não eu + eu manifestada e senhora de minhas ações]?
- b) a mulher que beijou e foi beijada = um para que + [uma outra que não eu + eu manifestada e senhora de minhas ações]?
- c) a mulher que beijou e foi beijada + [uma outra que não eu + eu manifestada e senhora de minhas ações] = um para que?

Talvez tenha me perdido, mas, “perder-se também é caminho” se estou a lhe escrever sobre como dialogo comigo mesma e com essas vozes (e todas as outras conhecidas e não sabidas) que ecoam e estou agora a ecoar.

Ainda sobre o tempo presente da cena, procurei no dicionário de Patrice Pavis algum verbete sobre a presença do ator. Obviamente, não há uma resposta, há rastros sobre o termo incógnito de minha equação. Todas as explicações plausíveis “Perpetuam, sem explicá-lo, o mito do jogo sagrado, ritual e indefinível do ator” (PAVIS, 1998, p. 305). Porém, a indiscutível concretude da matéria indizível está mesmo lá, e tão somente: no acontecimento.

O encontro do acontecimento com a ficção – que é a própria característica do teatro – produz um efeito de dupla visão: temos diante de nós um ator X estereotipando Y e este Y, personagem fictícia (*denegação*). **Mais do que de presença do ator, poder-se-ia falar do presente contínuo da cena e de sua enunciação.** Tudo o que é representado o é efetivamente em relação à situação concreta dos locutores (*déixis, ostensão*). Cada ator anima o *eu* de sua personagem, que é confrontada com as outras (*os tu, você*). A fim de constituir-se em *eu*, ele deve apelar para um *tu, você*, ao qual emprestamos, por identificação (Isto é, por identidade de visão), nosso próprio *eu*. O que encontramos no corpo do ator presente nada mais é que nosso próprio corpo: daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença ao mesmo tempo estranha e familiar. (PAVIS, p. 305-06, grifo nosso).

⁵⁴ Equação – (matemática) Igualdade que só se verifica para valores convenientes de certas quantidades que nela figuram, ou incógnitas: equação do segundo grau. (Figurado) Ato de reduzir algo complexo de modo claro e simples facilitando sua resolução”. *Dicionário online de português*: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/equacao/>. Acesso em 02 nov. 2019.

Sem explicar o inexplicável, é preciso entrar no meu primeiro espaço. Mas, antes de escrever sobre como passei a fazer-pensar esse espaço-tempo do presente contínuo da cena no trabalho da pesquisa vocal, necessito contar-lhe a história do duende que para mim encarna com plenitude aquela mesma equação de termos incógnitos.

6.1. DO DUENDE

Foi um presente dado, em 2015, por um colega pesquisador: *A história do duende* (LORCA, 1975). A Espanha de Lorca seria o único país onde na chegada da morte, abrem-se as cortinas. No país onde a música e a dança milenares habitam, onde um morto “está mais vivo como morto do que em qualquer parte do mundo: seu perfil fere como o perfil de uma navalha de barbeiro” (LORCA, 1975, p. 95); habita também o duende. Podemos encontrar o duende em todas as artes, mais facilmente o encontramos nas artes que exigem o corpo vivo “porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato” (LORCA, 1975, p. 95).

Para buscar o duende não há mapa nem exercício. Só se sabe que queima o sangue como um tóxico de vidros, que esgota, que rechaça toda a doce geometria aprendida, que rompe os estilos [...] Uma vez, a “cantora” andaluza Pastora Pavón, *A Menina dos Pentes*, sombrio gênio hispânico [...] cantava numa taberninha de Cádiz. Brincava com sua voz de sombra, com sua voz de estanho fundido, com sua voz coberta de musgo, e enredava-a em sua cabeleira, ou molhava-a em vinho de maçã, ou a perdia por xarais escuros e distantíssimos. Mas nada; era inútil. Os ouvintes permaneciam calados. Pastora Pavón acabou de cantar em meio do silêncio. Só, e com sarcasmo, um homem pequenino, desses homenzinhos bailarinos que saem, de repente, das garrafas de aguardente, disse em voz muito baixa: “Viva Paris!”, como se quisesse dizer: “Aqui não nos importam as faculdades, nem a técnica, nem a maestria. Importa-nos outra coisa”. Então *A Menina dos Pentes* levantou-se como uma louca, troncha como uma carpideira medieval, e bebeu de um trago um copázio de aguardente como fogo, e sentou-se à cantar sem voz, sem alento, sem matizes, com a garganta abrasada, mas... com duende [...] **A Menina dos Pentes teve de desgarrar sua voz** porque sabia que a estava ouvindo gente estranha que não pedia formas, mas tutano de formas, música pura com corpo sucinto para poder manter-se no ar. Teve de empobrecer-se de faculdades e seguranças; isto é, teve de afastar sua musa e ficar desamparada para que seu duende viesse e se dignasse a lutar a braço partido. E como cantou! Sua voz já não brincava, sua voz era um jogo

de sangue digno pela sua dor e pela sua sinceridade, e se abria como uma mão de dez dedos pelos pés travados, mas cheios de borrasca [...]. A chegada do duende pressupõe sempre uma mudança radical em todas as formas sobre planos velhos, de sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém-criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso. (LORCA, 1975, p. 93-94, grifo nosso).

O duende, incompreensível e visível, através de algo que não se explica e se sente, tem morada na expressão da artista que se abandona diante de um antes dela e um para além dela. Há como uma incorporação do duende milenar pela artista. O duende não é uma escolha e sim é a artista uma escolhida do duende. Não há técnica nem disciplina, não há talento nem dom, não há horizonte de forma que convidem o duende. “Manuel Torre, grande artista do povo andaluz, dizia a alguém que cantava: ‘Tu tens voz, tu sabes os estilos, mas não triunfarás nunca, porque não tens duende’” (LORCA, 1975, p. 91). Para a chegada do duende, há uma condição: o sacrifício. A artista deve *desgarrar* sua voz. Precisa desviar-se do rumo, perder-se, desenquadrar-se, afastar-se dos *bons princípios* morais. Diferente do anjo e da musa, o duende exige a morte do corpo vivo.

Quando a musa vê chegar a morte cerra a porta [...] o anjo voa em círculos lentos e tece com lágrimas de gelo e narciso a elegia [...] em compensação, o duende não chega se não vê possibilidade de morte, se não sabe que há de rondar sua casa, se não tem certeza de que há de embalar estas ramagens que todos carregamos e que não tem, que não terão consolo. Com idéia (Sic), com som ou com gesto, o duende gosta das beiras do poço em franca luta com o criador. Anjo e musa fogem com violino ou compasso, e **o duende fere, e na cura desta ferida, que não se fecha nunca, está o insólito, o inventado da obra de um homem**. A virtude mágica do poema consiste em estar sempre enduedando para batizar com água escura a todos os que o olham, porque com duende é mais fácil amar, compreender, e é certo ser amado, ser compreendido, e esta luta pela expressão e pela comunicação da expressão adquire por vezes, em poesia, caracteres mortais. (LORCA., 1975, p. 97, grifo nosso).

Anjo, musa e duende residem espaços diferentes na criação artística. A voz do anjo guia, ordena e graças são concedidas ao artista; a voz da musa sopra à inteligência, e o artista assim alimentado descobre a forma da sua obra de arte. Diante da morte, a musa fecha a porta ou escreve um epitáfio em silêncio e com maestria. O anjo, chorando, voa em círculos lentos horrores e lamentos. São seres que produzem e regam a técnica, o saber artístico, a vocação; a intuição, os sentimentos, os sonhos.

Bem distinto, o duende, que entra apenas nas cabeças vazias, sacrificadas, não é passível de qualquer tipo de ordenação, nem de desejo. O duende levanta a torre; trabalha ladrilhos quentes; rasga as nuvens; faz rolar a pontapés; chove; neva; arde; mete em chamas; faz inventar um novo espaço. Não há o que fazer antes; como planejar ou prever sua chegada.

Através da “sensibilidade de um povo que descobre no homem suas melhores iras, suas melhores bílis e seu melhor pranto” (LORCA, 1975, p. 98), é interessante ver que enquanto musa e anjo rondam um espaço fora da artista, o duende “[...] sobe por dentro desde a planta dos pés” (LORCA, 1975, p. 92). O duende *que queima o sangue como um tóxico de vidros* possui um sentido: o vertical; e, ainda uma idade: “isto é, de cultura velhíssima” (LORCA, 1975, p. 92). O duende é aquele que sobe, que entra, que encarna a artista quando esta está *enduedando* e sua voz é íntima dos maiores espetáculos da natureza, desde a exaltação dos vulcões à fileira mágica de formigas; ela dança selvagememente na “grande noite abraçando forte a cintura da Via-Láctea” (LORCA, 1975, p. 125).

Anjo, musa e duende são vozes fundamentais para a atriz, mas vem do duende a voz incumbida pelo centro nevrálgico do trabalho da singularidade vocal na composição cênica: o mergulho da atriz em suas carnes profundas e, a partir da compreensão de sua unicidade, no encontro com o que há de mais atávico em nós. Há um pacto entre a morte, a atriz e o duende, “Mas não é possível repetir-se nunca, isto é muito interessante de sublinhar. O duende não se repete. Como não se repetem as formas do mar na borrasca” (LORCA, 1975, p. 98). Esse pacto de acontecimento mútuo (atriz, morte e duende) só existe no tempo-espaço de *um presente exato*, que é o do próprio acontecimento.

Estou parecendo andar em círculos? Mas, veja. Aqui, temos uma primeira direção: uma verticalidade, uma profundidade, uma imensidão. E um espaço: o em carne e osso⁵⁵ em sendo. Esse espaço que:

[...] nos é dado a ler, que nos é mostrado, essa leitura implica necessariamente aspectos éticos, psicológicos, políticos, sociais, religiosos, porque o corpo é um espaço já preenchido, marcado, penetrado por esses valores antes de ser mostrado. Esses sinais estão inscritos no corpo,

⁵⁵ Em carne e osso – Diz-se quando a pessoa está fisicamente presente; de corpo presente, pessoalmente, em pessoa. Dicionário online de português: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/em-carne-e-osso/>. Acesso em 02 nov. 2019.

demarcando limites, áreas, zonas, usos, funções, regras, proibições que não cessam de ser deslocados a todo momento, a depender dos desejos do fruidor. (MENDES, 2014, p. 54).

Ora, a atriz, como pesquisadora de si mesma, é ao mesmo tempo criadora e fruidora de sua criação – sua condição de atriz é composta por duas realidades: a de sujeito e objeto. Na voz de Sonia Rangel (2009), ouço dizer que é preciso organizar os diálogos internos: “Os dois mais claramente construídos e visíveis, ‘o que faz’ e ‘o que olha’, são plurais”. (RANGEL, p. 99). Aqui, o trabalho da atriz é uma realidade construída pela própria pesquisa da atriz sobre/sob si-mesma. A sujeita-atriz, ao tempo em que constrói o seu objeto-arte, reelabora-se como objeto-atriz e transforma a sujeita-atriz, ao tempo em que constrói o seu objeto-arte e etc.

Considerando sua realidade indissociável, a atriz criadora e fruidora de sua criação, ao desejar o alcance de uma singularidade vocal (uma unicidade dos seus aspectos expressivos) e, portanto, uma fusão de si (em si mesma? Seria isso possível?), não estaria voluntariamente a perder-se num corredor labiríntico? Pois aqui, no trabalho sobre o qual escrevo, seria necessário à atriz, abandonar sua condição de ser em divisões, a segurança das partes, os cômodos bem organizados de si, o início, o saber como e o por onde caminhar; seria preciso não ter personagem, nem texto, nem contexto; seria exigido não desejar? Sabe, às vezes me pergunto se a preservação de *limites, áreas, zonas, usos, funções, regras* sobre os aspectos expressivos seria também um abrigo à atriz. Será?

A arte teatral como experiência corpo a corpo, exige o trânsito pela corporeidade, e é pela via erótica que a atriz “enduedada” se pondo a ver-se, desvela-se.

A obra, enquanto verdade de desvelamento, eclosão de vida, produz em nós a nossa eclosão como mundo. É que todo desvelamento já é em-si mundo. Então o real nos advém como verdade. E o sentido de nossa vida, como corpo-mundo-erótico, se realiza como sabedoria: é a experiência ética da vida. Sendo corpo-mundo-eros, o homem, que somos, se torna homem humano, isto é, essencializamo-nos em nossa humanidade. É que as possibilidades do humano são as possibilidades da semente obra de arte.⁵⁶

[...] a compreensão do erotismo implica “a unidade do espírito humano”. Não é possível tratar o erotismo pela via “científica”, no sentido de algo separado, um tópico específico, porque ele aponta sempre para a totalidade da experiência humana”. (MENDES, 2014, p. 55).

⁵⁶ Desvelamento. Dicionário de Poética e Pensamento: Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Desvelamento>. Acesso em 02 nov. 2019.

Através da voz de MENDES, que toma como ponto de partida a obra de BATAILLE (1995) para seu estudo sobre as representações do corpo, vejo que a atriz que “une os cinco sentidos com esse centro em carne viva, em nuvem viva, em mar vivo, que é o Amor livre do Tempo” (LORCA, op. cit., p. 98) – comete uma grave violação. Ao tempo em que caminha ao alcance de uma fusão com uma outra **que é tão somente ela mesma em sendo**, forja a moeda cujo verso é a perda de si mesma, e então percebe-se nua.

O primeiro signo da dissolução do ser constituído é “ficar nu”: é o rasgar-se do véu da descontinuidade, da separação. A nudez é o contrário do ser fechado, do ser protegido em seu isolamento [...] Aqui se coloca de imediato a questão de que o campo do erotismo é também o lugar da violência [...] esse corpo “se abre” [...] não pode permanecer fechado, resguardado. Abrindo para o dilaceramento de uma forma constituída - dilaceramento ao mesmo tempo desejado e temido. (MENDES, 2014, p. 57-58).

A forma de abordar a voz em cena já apresentada nos laboratórios-oficinas e que afirmo: é um caminho a perder-se; não há latitude nem longitude antes da partida em busca de não se saber o quê. Não há construção da personagem, análise de texto, improvisação a partir de uma circunstância determinada, etc. Há o corpo dado a ler-se em busca de uma ultrapassagem da personalidade individual no sentido da dissolução, da perda do eu-atriz; uma busca em direção ao que se é atriz-em-sendo realizada através da singularidade vocal. As coordenadas aqui são: tudo o que provém do espaço em *carne e osso* (corpo, emoção, imagem); o conhecido e o nunca escutado. E assim, “o botão se abre e do menor emerge o maior, então, como diz Nietzsche, ‘O Um torna-se-Dois’, e **a personagem maior, que sempre fomos mas que sempre esteve invisível, aparece** à personalidade menor com a força de uma revelação”. (JUNG apud EDINGER, 1995, p. 106, grifo nosso).

Aqui, nesse trabalho, ao encontrar sua *personagem invisível*, a atriz dança com o duende, uma dança única, indivisível. Indivisível a dança e a atriz-e-si-mesma. Uma dança em que a atriz, *indivídua*, *senhora de suas ações* aceita ser conduzida por uma escuta ultrasensível de si-mesma. Similar à perspectiva de “individuação” abordada por RANGEL (op. cit., p. 72) a partir dos estudos de JUNG, “consigo ler e realizar, ao mesmo tempo, caminho e experiência, não como uma perspectiva ‘científica’, mas sim como ‘individuação’ de uma perspectiva poética”, em que a atriz:

[...] mantém uma relação com o Si-mesmo sem estar identificado com ele. Surge desse estado um diálogo mais ou menos contínuo entre o ego e o inconsciente, assim como entre a experiência interna e a experiência externa. Ocorre a cura de uma divisão dupla quando a individuação é alcançada: primeiro, a divisão entre consciente e inconsciente, que se iniciou por ocasião do nascimento da consciência; em segundo lugar, a divisão entre sujeito e objeto. A dicotomia entre a realidade externa e a interna é substituída por um sentimento de realidade unitária. É como se a totalidade inconsciente original, assim como a unicidade original que formamos com a vida, das quais partimos e das quais tivemos que emergir, pudessem agora ser recuperadas, em parte, no nível consciente [...]. Essa experiência traz consigo a percepção de que **não se é dono da própria casa**. A pessoa toma consciência de que há uma orientação interna autônoma [...]. (EDINGER, op. cit., p.143-144, grifo nosso).

Pela perspectiva poética, visando o trabalho da singularidade vocal da atriz, interessa aqui o lugar dessa *personagem invisível* (a possível *dona da própria casa*) que, ao ser escutada, fornece à atriz seus próprios materiais para expressão/criação de sua composição cênica. Musa e anjo se mantêm como parte constituinte desse processo de criação, que, como toda obra que se dá a ler, elege no próprio fazer suas leis e modos de ordenação. Mas, na presença (em carne e osso), no presente contínuo do acontecimento (da criação e da cena criada), permanecem distantes o suficiente para que a morte sobre o já conhecido seja a fonte de sangue e luz na qual o duende possa matar sua sede.

Interessa, ainda mais, entender que diante do impossível: **trabalhar a voz no espaço-tempo presente da cena**; encontramos (eu e as atrizes) no próprio impossível o arcabouço formulador dos princípios que emergiram na prática e submergiram a prática. Entendendo aqui que princípios:

[...] configuram ideias em processo, dão conta de reconhecer certas constantes, tanto formais quanto de outras ordens, valores, qualidades que se inscrevem no percurso de uma única obra ou num fluxo de várias obras, que se repetem como diferença última e única, portanto, específica e autoral. (RANGEL, 2019, p. 68).

Inspirada pelas vozes das leituras de estudos sobre as teorias do Imaginário, o que chamamos de figuras, criações das atrizes durante a prática criativa anteriormente lida, podem ser refletidas como imagens-símbolo desveladas através da pesquisa vocal da atriz; sabendo que:

[...] o imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. (MAFFESOLI, 2001, p.76-77).

Para além de uma representação como caracterização de uma imagem vocal-corporal-emocional, essas figuras (antes *personagem invisível*; e a possível *dona da própria casa*) suscitaram a ideia de que acessaram e foram acessadas por uma fonte imaginal, sendo elas próprias encarnações de imagens-símbolo moradoras das/nas atrizes. E como podemos olhar o trabalho artístico e pedagógico exposto? De que modo fornecer dados claros e objetivos sem sabotar o que constitui a própria pesquisa? Pois, o exercício sobre a subjetividade da atriz ao tempo em que se constrói, formula e é formulada por sua investigação. A singularidade que habita a voz da atriz, habita também os caminhos para sua abordagem e seus modos de criação artística.

Aqui, me permito apenas umas poucas noções iniciais à atriz: a) abandonar-se a seu personagem invisível; b) saber que não se sabe (e que o duende não se repete nunca); c) seguir em direção verticalizada de uma imensidão; d) considerar como material de trabalho tudo o que emana em sendo em carne e osso, pois tudo revela e conduz à revelação dos significados de seus materiais.

Importante dizer, veja, uso a palavra significado:

[...] quando descrevo uma experiência profundamente tocante como sendo uma experiência significativa. Uma experiência desse tipo não veicula significado abstrato, ao menos basicamente; ela traz consigo, na realidade, um significado vivo que, carregado de afeto, nos põe em relação orgânica com a vida como um todo. Os sonhos, os mitos e as manifestações artísticas transmitem essa sensação de significado subjetivo e vivo, bem diferente do objetivo e abstrato. O fato de não separarem esses dois diferentes usos da palavra “significado” leva as pessoas a fazerem a pergunta sem resposta “Qual é o significado da vida?”. Essa pergunta não pode ser respondida quando feita dessa forma, pois confunde o significado objetivo e abstrato com o subjetivo e vivo. Se a refizermos de modo mais subjetivo, perguntando “Qual é o significado de minha vida?”, ela passa a ter condições de ser respondida [...] Esta última questão é claramente subjetiva. Uma resposta adequada para ela só pode vir de dentro da pessoa. Assim, podemos dizer: **o significado está na subjetividade**. (EDINGER, 1995, p. 157, grifo nosso).

A última noção, o aceite de que *tudo* que emana da/pela atriz – inclusive aquilo que ela não considera conveniente ao seu trabalho – é material propulsor e criador de significados; ampara a atriz abandonada ao seu personagem invisível (nossa primeira diretriz rascunhada). Bem, se brincássemos em ordenar as diretrizes seguindo a mesma sequência exposta acima, a atriz: se moveria espiralando (voltando, sem retornar; em direção verticalizada de uma imensidão) à primeira noção: saber que não se sabe.

Às vezes faço essa brincadeira em reordenar ou acreditar ser possível compreender uma sequência entre os fatores que vou nomeando, só para clarear a pesquisa. Inútil. Levanto, vou para a cozinha e, enquanto faço o café, vejo novamente o ovo em cima da mesa. Conhece o conto “O ovo e a galinha” de LISPECTOR (1999)? Como pode ser, ao mesmo tempo, reconfortante e inquietador saber que meu “Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo”? (Ibid., p. 51). Pareço devanear... Lembrei de uma crônica: “Fiz uma experiência pra **(Sic)** descobrir quem veio primeiro, se foi o ovo ou a galinha. E foi galinha que veio primeiro. Quando eu chamei”. (DUVIVIER, 2015)⁵⁷.

Durante a prática, os materiais de uma si-mesma são manifestados e manifestam-se em formas⁵⁸ vocais-corporais. No presente contínuo da experiência, os materiais vocais-corporais da atriz são manifestados e manifestam-se em formas de uma si-mesma. É inútil a divisão entre consciente e inconsciente, assim como a dicotomia entre os espaços interno e externo. A singularidade vocal é um processo, um *continuum* acontecimento, jamais um alvo a ser alcançado. A cada momento, a atriz espiralando-se inaugura e é inaugurada em uma nova investigação. Portanto, é imprescindível manter-se presente, aberta a uma escuta única sobre a unicidade de seus elementos expressivos que são alimentados e alimentam formas.

⁵⁷ Folha de São Paulo: Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/colunas/gregoriouvivier/2015/11/1703726-aforismos-para-a-sabedoria-de-vida.shtml>. Acesso em 02 nov. 2019.

⁵⁸ No sentido da palavra grega *morphé*: “A isto o que cada próprio é os gregos denominaram *morphe*. Esta palavra indica, portanto, um vir de dentro para fora e nunca um impor limites a partir de algo externo e fixo. *Morphe* diz eclosão do que é, desvelamento enquanto verdade de realização. *Morphe* é presença. Para o grego e para cada sendo, nunca pode haver *morphe* sem *telos*, isto é, sem eclosão ou desvelamento em sua plenitude de realização. Isso é o consumir, enquanto pensamento, a presença. Jamais *morphe* é forma funcional e causal, isto é, o que cumpre uma finalidade como a forma de ser do utensílio. A forma imposta de fora e para algo de fora”. CASTRO, Manuel Antônio de. “Obra de arte: presença e forma”. In: -----, Leitura: questões. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015, p. 221. Dicionário de Poética e Pensamento: Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Morphe>. Acesso em 02 nov. 2019.

Antes de lhe conduzir para um próximo diálogo, deixe-me falar melhor o que quero dizer quando uso a palavra experiência, pois percebi que já a escrevi algumas vezes:

A experiência não é algo que de fora ou em alguém pode acontecer ao real e à linguagem. Não. A experiência é o real acontecendo como linguagem, sentido, verdade e mundo, em quem os experimenta, o que jamais quer dizer algo subjetivo ou objetivo. **A experiência não é passível de objetividade nem de cálculo nem de uma verdade lógica.** Por isso, toda experiência só pode acontecer enquanto aprendizagem e não jamais enquanto aprendizado. (CASTRO, 2019, online, grifo nosso)⁵⁹

Do duende à personagem invisível é um caminho entre questões que residiram na prática. É a partir delas, que se torna necessário lhe convidar a lançarmos um olhar inaugural para a casa que pensávamos ser donas. Um olhar que torne suas estruturas menos tijolo e mais pele. Um olhar em direção às suas porosidades. Afinal, “Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade”. (LISPECTOR, 1967, p.180).

6.2. DA CASA

[...] habitar oniricamente é mais do que habitar pela lembrança. A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque corresponde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa natal, é construída sob a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos “perdemos” nela. Há nela um infinito.
(BACHELARD, 1990, p. 77).

Com BACHELARD (1988, 1990), o fenomenólogo daimensidão, aprendi a contemplar com maior maturidade um valor de grandeza e infinito no trabalho vocal. As imagens

⁵⁹ CASTRO, Manuel Antônio de. Dicionário de Poética e Pensamento: Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Experiencia%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 02 nov. 2019.

despertadas ao ler sobre a casa natal, a casa onírica, a imensidão íntima (entre outros ecos) me lançaram a imaginar a atriz-casa; não como meu apartamento, recém adquirido cujo projeto vislumbrado é pressuposto de sua existência futura; o qual observei de perto suas paredes derrubadas e erguidas, seu piso assentado, argamassa e tintas finalizadas, seus canos e fios sendo escondidos, seus interruptores realizando o acendimento de luzes que trazem a claridade quando é noite lá fora. Não como casa (de anjo e musa) desejada, detalhada e construída na vida adulta com régua e compasso. Mas, sim como atriz-casa da infância, morada da casa onírica nunca vista e sempre incorporada. Todas nós temos a nossa. Como seria a sua? Se fosse escrever a minha para você, a apresentaria assim:

Quando pequena, em São Paulo, em Santo André, na casa de minha vó Maria sinto-me abrigada, amorosamente acolhida, protegida por seu telhado frágil pelas violentas investidas do tempo e forte pela sua perseverança e idade centenária. O cheiro de café na manhã gelada me alegra, o de umidade no quarto de brincadeira silenciosa e solitária de jogo da memória me conforta. Lá fora, subo entre o muro e a parede da casa e autorizada roubo manga do pé do vizinho. Brinco com os tatuzinhos-bola – sereszinhos menores que eu – do quintal habitado por flores e ervas: uma imensidão desconhecida de vinte metros quadrados (bem maior do que a casa). Procurava-os, os sereszinhos menores que eu, para colocá-los num potinho antes de devolvê-los todos para a terra até o dia seguinte, quando novamente convocava-os para me fazer companhia na brincadeira de libertá-los. Mas antes, me enrolava como eles para tentar entendê-los sentindo-me bola e gente ao mesmo tempo. A escada externa dava no quarto dos fundos; ou seria o porão? A escada de cimento ao ar livre sem corrimão é perigosa. Sou muito pequena. Sou proibida de descê-la. À noite, sentindo-me convidada a descer, evito olhar para a escada escura e fria na certeza de que subirá por ela alguma criatura desconhecida. O que havia naquele porão neblinado, nunca vi. Mas, na casa sem andares, ele dava um sentido de escada descida explorado por minha imaginação, toda vez que me encontrava no quarto escuro que reservava sempre as fantasias mais assustadoras. O medo e a atração pelo porão fixaram a memória nítida de que na intimidade da casa, resguardados pelo telhado antigo, moravam mais além de mim. Algo morava naquele porão. Nunca vi e sempre soube sua existência. Algo que preendi no porão.

Minha casa onírica se aperta nas palavras que uso, ao lê-las revivo sempre as imagens íntimas de mim quando me sabia muito pouco. Não sei porque, lembrei do quadro grande com minha foto de criança que me esconde tudo de mim – sempre pergunto para a menina da foto: o que você está pensando?; o que você estava sendo? – em silêncio.

Figura 26 – Retrato de criança.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia desconhecida.

A casa da minha avó Maria como descrita faz-me perder em mim por sua profusão de informações-imagens que se abrem continuamente, sempre em mim. Elas não cessam. Assim, na voz de BACHELARD, imagino as atrizes com quem realizei essa pesquisa, no espaço do *acontecimento* (não antes, nem depois): atriz-casa. A atriz-casa em que:

A imagem está em nós, “incorporada” em nós, “repartida” em nós, suscitando devaneios bem diferentes conforme sigam corredores que não levam a parte alguma ou quartos que “encerram” fantasmas, ou escadas que obrigam a descidas solenes, condescendentes, indo buscar lá embaixo algumas familiaridades. (BACHELARD, 1990, p. 77).

A casa do devaneio bachelardiano e da atriz-casa não se aloja no passado, muito menos alugaria pretensões de futuro. Nasce a partir de um estado de alma particular, que de tão particular encontra a grandeza do ser, um ser imensificante. As relações causais e lineares que organizam uma noção de tempo-espaço não têm serventia aqui – “[...] quem nos dirá a dimensão temporal da Floresta?” (Ibid., p. 194). Até mesmo o adjetivo ancestral, para o fenomenólogo da imensidão, se palavra dada a explicar, seria uma hipótese psicologizante preguiçosa e gratuita. Por outro lado, ancestral como expressão enraizada num valor onírico particular, desveladora de um reino do antecedente, seria bem-vinda, pois que seria palavra cobrada a se explicar pela atriz-casa. Explicações que poderiam vir a ser apenas no espaço consonante da imensidão do mundo com a profundidade de uma si-mesma. O mais particular da atriz-casa tem as mesmas substâncias do mais universal no mundo. (Isso me lembra a pensar poeticamente sobre como todas – e tudo vivo – somos feitas de poeira cósmica; tudo e todas nós carbono, hidrogênio, nitrogênio, oxigênio; mundo e mulheres provenientes de estrelas explodidas).

De súbito, o devaneio existe, e nesse instante somos levadas a um espaço-tempo além, esse espaço-tempo do infinito que é gestado na capacidade imaginativa do ser. A imaginação é ativada desde o primeiro suspiro da contemplação.

E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. [...] Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do *além*. (BACHELARD, 1988, p. 189-190).

Não conseguimos identificar quando o devaneio nasce, o seu princípio, mas sabemos que nasce já inteiramente constituído, completo, num fluxo extasiante de imagens que se alargam, expandem-se no espaço interno sendo engrandecido e engrandecendo o espaço externo – o ser e o mundo se alargam em proporções correspondentes ao imaginável.

Por ora basta-nos indicar que os devaneios da casa atingem o máximo de condensação quando a casa se torna consciência do anoitecer (grifo meu), consciência da noite dominada. Tal consciência, de maneira paradoxal – mas fácil de explicar! –, atinge o que há de mais profundo e oculto em nós. A partir do anoitecer, começa em nós a vida noturna. A lâmpada converte em espera os sonhos que vão nos invadir, mas os sonhos já entram em nosso

pensamento claro. **A casa encontra-se na fronteira de dois mundos.** (BACHELARD, 1990, p. 88-89).

Nesse trabalho, é a consciência, o ver-se no acontecimento – na fronteira entre o duplo dos mundos da atriz e da atriz-casa e do mundo de sua espectadora – o produto propulsor de sua imensidão. Somente a atriz, a senhora de suas ações, é quem pode realizar o seu devaneio e escutar os seus significados. Nesse sentido, é infértil qualquer análise nos materiais psíquicos e psicológicos da atriz, assim como qualquer olhar objetivado que construa suas operações interpretativas de forma a reduzir as imagens a um sentido que a elucidaria – retirando assim toda a possibilidade de voo, todo o mistério, a porção inalcançável, instável, inominável da imaginação simbólica. “O que seria necessário exprimir é a grandeza oculta, uma profundidade” (Ibid., p.191).

Não há outro modo de acessar essa grandeza oculta na atriz-casa que não o de aberturas de janelas em profundidade, no acontecimento. Por isso, a pesquisa se dá na experiência solitária que simultaneamente, constrói e dá sentido singular e universal ao fluxo contínuo de produção das imagens de imensidão da atriz. A atriz torna-se casa-mundo. Por isso também que é preciso que a atriz desgarre sua voz, seu conhecido mundo, pois “Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina” (Ibid., p. 239). É necessária uma entrega à consciência imaginante para que possa, atravessando as paisagens do mundo, superar o mundo visto tal como ele é. Assim “a imensidão está em nós” (Ibid., p. 190), o sentido de profundidade não está no mundo, está na atriz, naquela que toca subitamente, que resvala em sua imensidão interior, que atualiza as imagens de imensidão promovendo-as sempre a um novo lugar do espaço-tempo-aqui-agora.

Sabe, de todas as paisagens que conheci, caminhando pela trilha ou repousada no assento do automóvel, a mais intrigante sempre me foi a qual nomeei de *Árvore Solitária*. Como num piscar de olhos ela, essa árvore, apenas ela habitante da paisagem, aparecia plena na planície e no alto do morro. E assim que me aparecia, me acompanhava longamente. O que fazia ali? Seu encanto sempre me foi essa solidão de nada por perto e um destino: destemida árvore que se fazia apenas bela árvore bela. Não importa se frondosa copa ou retorcidos galhos, não importa se muito cansada ou fresca, sempre foi plena, inteira, misteriosamente satisfeita. O que me fez ali?

Em minha dissertação, primeiro passo de sistematização da pesquisa sobre a **singularidade vocal**, analisei, a partir de Stanislavski, contemporâneo de Freud, possíveis repercussões sobre uma noção dicotômica presente na prática e nos próprios modos de condução e do trabalho vocal da atriz. O reconhecimento de duas realidades distintas, uma interior e outra exterior, fortaleceu a fragmentação e o desejo de unicidade da atriz. A compreensão inicial – isolada dos escritos posteriores que retratam os estudos das ações físicas por Stanislavski – dos termos memória emotiva, dimensão interior, sentimento, dimensão psicológica, imaginação etc. inauguraria também uma noção dicotômica de divisão e classificação de aspectos da intérprete. De certa forma, instalou-se um modo de olhar a cena; uma valoração e orientação dicotômica sobre o trabalho da atriz, como por exemplo: corpo-voz, razão-emoção, pensamento-sentimento, intuição-técnica, psicológico-físico.

Ouvindo BACHELARD e suas dialéticas da imensidão e da profundidade, do aberto e do fechado e do interior e do exterior, toquei em um ponto nevrálgico para a compreensão e construção artístico-pedagógica de um espaço-entre cuja natureza é reconciliadora de imagens antagônicas e coexistentes; espaço limiar onde o antes e depois, o dentro e fora, o em cima e embaixo, um elemento e outro, a verdade e incerteza, o parado e em movimento, etc. se iniciam e se (trans)formam. Sabemos que o corpo e a voz não são antagônicos – assim como o consciente e inconsciente, o orgânico e o racional – mas o trabalho da atriz sobre essas matérias comumente e didaticamente, no processo de formação e na construção artística, reforça a sensação da própria atriz, ainda estudante, de que: são matérias distintas, que podem ser operadas a partir da distância de suas naturezas. Obviamente todo trabalho técnico e artístico, corporal ou vocal repercute em desbravamentos e conhecimentos sobre a expressão do corpo ou da voz caros à atriz. Contudo, os próprios meios de suas operações através de suas distinções (tanto na linguagem como na prática), repercute dissociações dos materiais expressivos da atriz que ocasionam a nítida ruptura de seu desempenho na cena, quando se dá a ver – objetivo maior de toda vida teatral. As matérias são separadas, pelos componentes curriculares corpo ou voz e na prática cênica de preparação corporal ou vocal. Além disso e, talvez por isso, haveria uma certa condição de subordinação da voz pelo corpo no fazer teatral.

Veja, é tácito que nós, pesquisadoras e professoras da voz em cena, num maior ou menor grau, compreendemos, em nossa linguagem e em nosso fazer-ensinar, a impossibilidade de separação das matérias vocal e corporal dada a própria natureza fisiológica-psíquica-emocional-social da ser humana. Com isso construímos nossos saberes com/pelo/através das operações corporais-emocionais em direção à dissolução de barreiras que sabotam a expressão vocal em sua inteireza. Esses saberes ecoam vozes há tempos conhecidas; estamos constantemente reverberando e atualizando princípios do trabalho vocal da atriz que foram muito antes desvelados. Ouça agora, por exemplo:

[...] tanto na sua componente semântica e lógica quanto na sua componente sonora, uma força material, um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, pára. Na verdade, pode-se falar em ações sonoras que provocam uma reação imediata naquele que é atingido. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz [...] A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (BARBA, 1991, p.25).

Ouça ainda o diálogo:

[...] MOLIK: Não era possível extrair uma voz, mas finalmente consegui após muitas tentativas, tentando de uma maneira, de outra e assim por diante. Aconteceu finalmente de maneira muito simples: fiz com que ele corresse, caísse e depois gritasse.

[...] Foi uma reação simples e inconsciente e depois ele pode fazer de forma consciente mas tinha que começar de forma inconsciente.

[...] CAMPO: Isso deixa claro que existe uma profunda conexão entre estímulos e impulsos físicos e voz; que provocar fisicamente o corpo abre canais que libertam a voz [...] Então neste caso, você estava trabalhando com a voz através do corpo para abrir algo em um sentido mais amplo. É uma abertura do *self*. Então tem algo que se abre que não é puramente físico. O que se abre exatamente?

MOLIK: A laringe se abre.

CAMPO: Então é sempre algo exclusivamente físico.

MOLIK: No fim, sim, mas apenas no fim. (MOLIK; CAMPO, 2012, p. 17-19).

Na contemporaneidade, as abordagens de pesquisadoras e professoras das universidades públicas do Brasil constituem um importante indicativo sobre os rumos da pesquisa vocal em Artes Cênicas. Os estudos, mobilizados por interesses diferentes, encontram grande convergência sobre a natureza inseparável das operações vocais-corporais-emocionais no trabalho da atriz. Para citar alguns exemplos:

[...] problematiza ainda os binarismos que separam homem e mulher, razão e corpo, e imagem e som, e o atrelamento platônico da corporeidade da voz a uma esfera feminina e de menor importância do que a esfera masculina da linguagem (abstração mental).

Deste modo, eu me apoio no pensamento de Cavarero para propor a voz em cena como produção de corporeidade afectiva, e não apenas um meio para a linguagem (palavra).

[...] Assim, em minha apropriação do conceito de corpo vocal, abordarei claramente esta unicidade como uma singularidade mutante, a partir da perspectiva *queer* de não fixação de identidades. (JACOBS 2015, p. 23).

A voz se estabelece, assim, como território de manifestação de dinâmicas, que descortina em sua vibração corpórea camadas subjetivas, espessura concreta que define e é definida na corporeidade do sujeito. O próprio da voz, para além do som, se define aqui, portanto, como a inscrição dessa voz na singularidade de um corpo enquanto dinâmica de pulsação pessoal. Movimento e camadas... isto é, enquanto qualidade de registro corporal relativo à locação da voz e ao tónus, a voz revela tanto da organização global do corpo como este da emissão sonora. (MONTENEGRO, 2019, p. 38).

É neste momento [da expiração], na relação com o entorno, que surge o movimento criativo, compreendido como gesto e voz. A força criativa da expiração pode se manifestar como movimento: através de desenhos realizados no espaço pelo corpo e desenhos sonoros realizados pela voz. Considera-se então a voz como um movimento do corpo e este fato pode ser explorado no contexto de um processo criativo. (STOROLLI, 2009, p. 75).

Promover o entrelaçamento técnico de voz, movimento, sentimento e pensamento.

Esse é um desafio diário para o preparador vocal do ator [...] Por isso é necessário que se criem exercícios observando-se essa totalidade e construindo-se pontes entre essas áreas, as quais são identificadas aqui como voz, movimento, sentimento e pensamento, em suas conexões com a linguagem teatral. O princípio que guia a proposta de entrelaçamento é: tudo age sobre o corpo físico e é preciso fazer com que tudo chegue ao corpo físico para alcançar expressão no mundo concreto. Teatro é feito disso: fisicalização corporificada das ideias vindas das várias dimensões humanas. (VARGENS, 2013, p.86).

São inúmeros estudos que atualizam em maior ou menor grau experiências de olhares distintos que, a meu ver, são norteados e norteiam um mesmo princípio: **a voz em cena é uma atriz que age**. Dentre as produções mais recentes, além da obra “Práticas poéticas e devaneios

vocais” (LIGNELLI; GUBERFAIN org., 2019), a revista “Voz e Cena”⁶⁰ reúne algumas dessas pesquisas, você conhece?

Não seria também o corpo em cena uma atriz que fala? Contudo, tenho a impressão de que pesquisadoras e professoras do corpo em cena exploram pouco ainda seus saberes com/pelo/através das operações vocais. Quanto as encenadoras da contemporaneidade... como preparadoras vocais, quantas vezes fomos convidadas a integrar um projeto artístico desde seu primeiro momento de produção? Não vale contar com as vezes que fomos chamadas para o trabalho direcionado ao canto (matéria que não pertence diretamente ao escopo desse estudo). Agora, como “milagreiras” vocais, quantas vezes fomos solicitadas a resolver um problema vocal de uma atriz ou de um elenco dias antes da estreia, e até mesmo durante a temporada de um espetáculo? Como espectadoras, quantos espetáculos já vimos que constavam a preparação corporal em sua ficha técnica vazia do trabalho vocal?

Guardado há tempos, imagino um teatro de vozes sem corpo. Com o público totalmente num sólido escuro, não precisaríamos de cenário nem iluminação; a trilha sonora seria um adorno. Os elementos estéticos desse teatro seriam os cheiros, os gostos e os estímulos ao ouvido da pele. Um teatro, sim, de vozes sem corpo de atriz, pois que seria também um fazer impossibilitado de continuar existindo depois de seu acontecimento no tempo-espço-presente; público e atrizes, construindo juntas a obra de arte. Bem diferente de imaginar um teatro de corpos sem voz. Pois que visto inúmeras vezes e em múltiplas formas, não povoam mais meu espaço imaginativo. Entretanto, há uma ironia em comum ao teatro de vozes sem corpo e ao teatro de corpos sem voz: a constatação da “inseparação” imaginal entre as matérias vocal e corporal. Esses teatros estremecem quando corpos imaginais constroem a realidade que é ouvida-sentida e quando vozes imaginais constroem a realidade que é vista-sentida. Na arte teatral, como na vida, o corpo usa sua expressão vocal e a voz sua expressão

⁶⁰ “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) e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)”. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/index>. Acesso em 04 julho. 2020.

corporal independentemente de nosso desejo consciente. Nosso destino é nossa existência em cena, iluminada e em escuridão.

O corpo existe por si só. Basta nascer para que o corpo exista. Mas para que o teatro exista, é necessária a voz que existe por um desejo necessário de existir. Desejo de estender-se ao mundo até que, um dia, a morte – e apenas ela como fim do acontecimento da vida e da cena – faça desaparecer corpo e voz ao mesmo tempo.

Antes da morte, interessa as matérias em comum, constitutivas da existência da atriz. Pelas vozes ecoadas anteriormente, sabemos: ossos, músculos, órgãos, tubos, líquidos ... igualmente vivos através da troca de ar, movidos pela pulsação de um mesmo coração, aquecidos por uma mesma corrente sanguínea; igualmente sofrem mutações, contrações e expansões pelas configurações e organizações de suas estruturas físicas, anatômicas, emocionais. Todos segredam, refletem e são refletidos pelo etéreo da mente-espírito-sentimento. Todos imbricados pela engrenagem das (inter)ações da atriz com si mesma, com o mundo e com o objeto, seu papel.

Assim, nesse estudo interessa entender o espaço-entre no fazer da prática, portanto, localizado no espaço-tempo-aqui-agora em fluxo, cuja pele – superfície mais porosa que inviolável – respira contínuo (com)tato. Como vejo através da prática, Bachelard, me instigou a refletir o valor de profundidade desse espaço-entre, a partir das dialéticas da voz e do corpo, do artificial e do orgânico, do consciente e do inconsciente, do pessoal e do universal, do silêncio e do grito, do espaço interno e do externo, da verticalidade e da horizontalidade; que envolvem e o trabalho vocal da atriz.

O valor de profundidade instaura o significado sagrado – significado, como tratado por EDINGER (1995) descrito anteriormente – ao que se vê no devaneio. Não importa se o que se vê é grande ou pequeno, inanimado ou vivo; o olhar em profundidade não olha mais o objeto particular, ele olha além. O olhar em profundidade é o olhar da sonhadora consciente que vê o mundo.

Como dizer melhor, se queremos "viver a floresta", que nos achamos diante de *uma imensidão local*, diante da imensidão local de sua profundidade? O poeta sente essa imensidão local da floresta antiga [...] A floresta piedosa é alquebrada, fechada, cerrada e apertada. Ela acumula imóvel a sua infinidade. [...] Assim, a "floresta" de Pierre-Jean Jouve é *imediatamente*

sagrada, sagrada pela tradição de sua natureza, longe de qualquer história dos homens. Antes que os deuses aí chegassem, os bosques eram sagrados. Os deuses vieram habitar os bosques sagrados. Não fizeram mais do que acrescentar singularidades humanas, demasiado humanas, à grande lei do devaneio da floresta. (BACHELARD, 1988, 192).

O sagrado da floresta iluminou uma antiga lembrança de uma sensação ainda ingênua sempre quando, aos dezessete anos, entrava na sala de aula. Não sabia o porquê, mas aprender a fazer teatro – me fazer aprender sobre meu corpo, minha voz, minha imaginação criativa, minha timidez, minhas mãos suando, minha alegria, enfim... me fazer aprender sobre tudo em mim – tinha um quê de sagrado. Um ritual íntimo que me punha todas as coisas significantes. Trocar de roupa na sala, deitar no chão, escolher um poema, falar algo aleatório, olhar alguém improvisando, escutar as indicações dos exercícios, escutar o olhar das professoras, sentir meus batimentos cardíacos, o cheiro de uma colega, perceber os prédios vizinhos à janela da sala de aula e toda uma vida que acontecia lá fora e dentro de mim... Tudo era estranho, deliciosamente grande e se fazia em segredo. Ingenualmente, já olhava em profundidade o espaço de trabalho da atriz como **espaço sagrado**. Eu olhava como o tablado da sala de aula, como também do palco do teatro, me olhavam. Eles, que vieram antes de mim e que permanecerão depois de mim, inauguraram um modo de me olhar.

É através desse olhar sobre o sagrado que miro o desafio da pesquisa em ser enquanto acontecimento. O acontecimento é muito mais velho que a atriz-casa. Como professora, diante da impossibilidade em ensinar o que só aconteceria no próprio tempo-espaço-aqui- agora, tomei o impossível também em profundidade. Assim, caminhei por rastros e asas em busca da floresta de Clarice (1967):

Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – de repente – a floresta. (LISPECTOR, p.37).

O trabalho prático, realizado como pesquisa de campo através das oficinas-laboratório “Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da intérprete na composição cênica”, revelou princípios norteadores para construção de uma pesquisa sobre a singularidade vocal que, ao tempo em que serve a uma investigação vocal pessoal, revela a construção de uma poética

cênica desveladora do devaneio imaginante da atriz que se abre em profundidade à uma si-
mesma – movimento próprio de sua investigação vocal singular. A indistinção, a priori, entre
sujeito e objeto/personagem cobra uma escuta ultrasensível da atriz por sua condição de
realidade unitária descoberta e apreendida no fazer do tempo-espaço-aqui-agora. Os
princípios revelados se fazem igual e necessariamente presentes tanto no processo da
pesquisa de exploração e ampliação das sonoridades vocais, quanto no processo de criação e
do acontecimento cênico.

6.3 DO SILÊNCIO

Um nome que o silêncio e as paredes me devolvem,
Uma casa para onde vou sozinho chamando,
Uma estranha casa que está em minha voz.
E que o vento habita.

(SEGHER apud BACHELARD, 1990, p. 76).

A prática sobre a **singularidade vocal** convoca a atriz à uma escuta ultrasensível sobre
si e sobre como “si” está ocupando o espaço dentro e ao seu redor. A ocupação desses espaços
da atriz (pelos ossos, músculos, órgãos, líquidos, memórias, emoções, pensamentos, cheiros,
temperaturas...) se dá através de sua auto-organização diante de suas subjetividades
conhecidas e desconhecidas; impossíveis de serem “domadas” em sua totalidade. A atriz ouve
vozes; todas as que se calaram, todas habitadas pelo vento e que só lhe são devolvidas através
de seu silêncio, o silêncio da atriz.

O **silêncio** nesse trabalho não significa ausência de voz, nem orquestração de pausas ou
respirações. O **silêncio** é um valor de profundidade da escuta. O **silêncio** é um
engrandecimento do espaço íntimo da atriz que contém o mundo ao redor e que é dado a ver
pela atriz. Sobre o **silêncio**, a certeza vem da voz de LISPECTOR – voz que me persegue quando
estou sempre a procurar –, a atriz descobrirá: “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse
silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso

que tudo: o próprio silêncio” (LISPECTOR, 1967, p.40). E o próprio **silêncio** irá solicitar seu esgarçamento, pois em profusão de imagens que se rompem na/pela atriz, ele solicita mais ossos, mais músculos, mais órgãos, líquidos, memórias, emoções, pensamentos, cheiros, temperaturas... e mais imagens em rupturas e de forma contínua. Esgarçar é ação exigida pelo **silêncio** em grito. E o duende que “queima o sangue como um tóxico de vidros, que esgota, que rechaça toda a doce geometria aprendida, que rompe os estilos” não se contenta com algo menos que o grito. O grito é exatamente o que a atriz deseja: esgarçar-se.

“Quando tiraram os pontos de minha mão operada, por entre os dedos, gritei. Dei gritos de dor, e de cólera, pois a dor parece uma ofensa à nossa integridade física. Mas não fui tola. Aproveitei a dor e dei gritos pelo passado e pelo presente. Até pelo futuro gritei, meu Deus.” (LISPECTOR, 1967, p. 123).

O **silêncio** é o ancestral da respiração, é anterior ao sopro numinoso; e silenciar é a ação primordial do tempo presente da cena. Lembra que o duende não chega se não vê possibilidade de morte? O sacrifício da atriz que deve desgarrar sua voz e abandonar radicalmente todas as formas sobre planos velhos? Para a pesquisa sobre a **singularidade vocal** que se localiza no espaço-tempo do acontecimento é necessário que a atriz compreenda em si a ação de presentificar-se: silenciar para escutar em profundidade o espaço-tempo-aqui- agora. Espaço que nesse estudo é compreendido como **espaço sagrado** pois que vincula o **arcabouço** da atriz ao espaço de trabalho que ao tempo que é resultante, também constrói esse vínculo semelhante ao espaço interno e externo da fita de Möbius, o espaço-entre.

Presentificar-se é uma ação ultra ativa pois que se atrela condicionalmente ao que já não é mais e, sem saber, ao que ainda está por vir. Presentificar-se é a conquista de ser absoluta da atriz que se esgarça horizontalmente e verticalmente – e em todas as suas dinâmicas – no **espaço sagrado**.

O absoluto é de uma beleza indescritível e inimaginável pela mente humana. Nós aspiramos essa beleza. O sentimento de beleza é o nosso elo com o infinito. É o modo como podemos aderir a ele. Há momentos, embora raros, em que a existência do infinito é tão presente que temos uma sensação de vertigem. O infinito é um vir-a-ser. É sempre o presente, indivisível pelo tempo. Infinito é o tempo. (LISPECTOR, 1967, p. 193).

Há outra condicional estruturante e estruturada durante as oficinas-laboratório sobre a singularidade vocal na composição cênica: a intenção em dar-se a ver. Esse é um princípio

indissolúvel do acontecimento no trabalho da atriz aqui proposto. Todos os princípios são concomitantes e interdependentes e para que a pesquisa vocal seja ela própria desde seu nascimento, é necessário que a atriz compreenda em si o sentido de exposição. "Talvez antes de ele falar, ela tivesse a intenção de um dia dar-se, pois sabia que teria de dar a alguém o que ela era, senão o que faria de si? Como morrer antes de dar-se, mesmo em silêncio? Porque no dar-se teria enfim uma testemunha de si própria". (LISPECTOR, 1974, p. 63).

Esse trabalho vocal da atriz só existe no próprio acontecimento e o acontecimento só existe no próprio trabalho vocal da atriz. Portanto, a existência testemunhal é potencializadora do valor de profundidade da atriz com relação à sua subjetividade. A testemunha, que está do outro lado da janela, olha o olho solitário dentro da casa.

E por já saber que com duende é certo ser amado, ser compreendido, pergunto: "Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si". (LISPECTOR, 1967, p. 281). E simples assim, LISPECTOR reúne os valores, talvez os valores mais vastos do ser humana: a solidão, a morte e o amor.

7. ESPIRAIS

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer
outra coisa senão mostrar meu espírito.

(ARTAUD *apud* GUINSBURG; FERNANDES; NETO, 1995, p. 207)

FIGURA 27 – Fao Miranda em *ArCá em Mim*.



Fonte: fotografia de Ana Paula Pessoa

Como estão se sentindo hoje?

Esse será nosso último dia de trabalho antes da apresentação dos experimentos cênicos resultantes da pesquisa de cada uma de vocês. Em nossa caminhada, através dos relatos de vocês, considero que atravessamos algumas páginas que, como paisagens, pousaram na superfície de nossas retinas e nos instigaram – à cada uma, ao seu modo. Também é importante para nós – e fundamental para avançar um pouco mais em minha pesquisa – compreendermos o que sabemos e o que não sabemos no tempo do acontecimento teatral, no aqui-agora da atriz diante do seu público. “[...] a verdadeira essência da pesquisa exige a

elaboração de uma montagem e o seu confronto com uma plateia.” (GROTOWSKI; 1987, p.104).

No ato criativo, em menor ou maior grau, a artista também se ocupa em imaginar sua plateia e, imaginando ser vista, constrói sua obra. Para nós, considerando que essa pesquisa acerca da singularidade vocal desembocaria numa composição cênica, nos colocarmos diante do público, possibilitaria: 1. a apreensão dos princípios trabalhados no tempo do acontecimento cênico; 2. A expansão do olhar, diante do que se faz/vê, sobre as possibilidades de uma obra que, por sua natureza é, em maior grau, simbólica.

É na arte que o olhar da atriz e do público se satisfazem, acham descanso momentâneo, instável, no seu encontro com um sentido para/de um símbolo. É por sua natureza que, na arte, aceitamos com fluidez a imaginação como lente do olhar que adequa o foco; o olho foca “um infinito”. Nesse exercício vertiginoso, de queda livre em chão movediço, a arte aparece como território de nossa grande operação alquímica: a prática da “transfiguração”. O nosso poeta, Manoel, compartilha:

[...] eu não acho que seja pelo olho que entram as coisas minhas. Elas não entram, elas vêm, elas aparecem de dentro, de dentro de mim. Não entram pelo olho não. [...] O olho vê, a lembrança traz, revê as coisas e a imaginação é... **a imaginação que trans vê, que transfigura o mundo**, que faz outro mundo para o poeta e para o artista de modo geral. A transfiguração é que é a coisa mais importante para o artista (BARROS 2001).

Na investigação sobre a singularidade vocal, a atriz opera em si um trajeto criativo, em similaridade ao “trajeto antropológico” (DURAND, 2004), e sua criação “trajetiva” em si num primeiro momento para, no outro, dar-se a ver ao público que a atualiza através de suas próprias poções as **imagens**-símbolo desveladas pela/na atriz. A noção de “trajeto antropológico” de Duran (2004) nos orienta sobre o percurso contínuo da imagem simbólica de ir e retornar, para dentro de si e para fora de si, reflexo do eco produzido e simultaneamente reverberado entre o que há de objetivo no mundo e o espaço-imaginante da atriz.

No trabalho sobre sua singularidade vocal, a atriz é agente e, ao mesmo tempo, transfiguração de seu próprio **trajeto criativo**, fazendo desembocar (sair pela boca) sua composição cênica. Quando me refiro ao trabalho, refiro-me aqui a todas as etapas da

pesquisa. Assim, esse trajeto “vaivém” do qual Duran nos fala, considero que ele permanece sem cessar, inclusive, no processo de repetição que inauguramos em nosso encontro passado e que trabalharemos de modo mais intenso hoje. Para isso, nos dedicaremos à compreensão do princípio da **Autonomia da Composição**.

É certo que, a atriz que se dispõe à uma investigação pessoal, necessariamente exercita sua autonomia visto que estabelece para si objetivos íntimos ao tempo em que, experienciando, realiza suas descobertas, caminha por suas escolhas e desvela novos objetivos em seu horizonte de atuação. O olhar da intérprete sobre si mesma é ampliado ainda mais em direção ao desempenho de sua autonomia quando a pesquisa visa à cena construída pela própria atriz. Sem dúvida, para nosso trabalho, a autonomia da atriz é fundamental. No entanto nosso último princípio direciona o olhar para a autonomia da própria composição.

Num primeiro instante poderíamos compreender a importância desse princípio no sentido de que, diante de suas *imagens*, a vontade da atriz, junto com a função pensamento é, em maior grau, conferida à própria *imagem* que habita a atriz. Lembram o devaneio da floresta? (p. 152) Para viver a imensidão da floresta, a atriz precisa colocar-se dentro da floresta – que veio antes dela e que permanecerá após ela. Acima, a floresta se apequena. Ao lado, morre em fronteiras. É tão somente de dentro de suas *imagens* que a atriz escuta sua imensidão. A composição da atriz em ação opera o espaço da atriz desde o primeiro instante em que a atriz se põe para dentro. E esse espaço, como escutamos na prática, possui propósito, carrega intensões, emoções e existe independente da vontade da atriz. A **imagem** que habita a atriz dar-se a ver por necessidade de suas próprias ações. Para um sentido de imensidão existe uma pequenez – a da atriz.

A atriz não exterioriza a floresta – missão impossível para uma **imagem**. Ela esgarça a floresta alimentando a imensidão da floresta em seu **arcabouço** (ossos, músculos, ar, memória, nervos, órgãos, sangue...) e o pensamento da **imagem** – que, no instante do acontecimento, constitui o próprio **arcabouço** da atriz. A composição autônoma seria então como um duplo da atriz. A atriz exterioriza a imensidão nela ao tempo em que a imensidão da floresta encontra, na retina da atriz, contornos de uma si-mesma diante da floresta. Contornos que não se fecham em si e que são suficientes para que a atriz identifique sua figura – não aquela que olha, mas aquela que vive a floresta. Definida através do **arcabouço** da atriz e

infinita por sua natureza a figura é uma composição-símbolo de uma imagem-símbolo, produtora de uma linguagem-símbolo.

Na repetição de sua figura, a atriz, ao tempo em que exercita uma compreensão dos pontos de impulso e suas reverberações, exercita como abandonar-se diante de sua imagem que poderia julgar como já conhecida. Digamos que, em nosso trabalho, é principalmente na repetição que exercitamos na prática a noção de que a imaginação ‘trans vê’ as **imagens** que habitam a atriz. Não bastaria apenas dispor de uma boa consciência corporal e vocal para obter êxito em seu desempenho sobre a compreensão, apreensão e expressão de suas **imagens**. É fundamental, principalmente na repetição, compreender em profundidade o necessário exercício de que a **imagem** por sua natureza é inconstante. A atriz necessita compreender como trabalhar sua figura, sendo essa “Um infinito dentro do finito” (DURAND, 1988, p.15).

Até aqui insisti para que vocês localizassem os pontos de impulso, investigando suas reverberações e assim apreendessem como se dão as relações em seu **arcabouço**, um ESPAÇO SAGRADO. Vimos o **silêncio** sob a perspectiva de uma “pedagogia” vocal da escuta cuja ação primordial do tempo presente da cena é a de silenciar-se, manter-se em SOLEIRA. Escutamos a **imagem** como orquestradora de ações independente da vontade da atriz, como espaço de imensidão, mobilizador de sentidos verticalizados em ESCADA. Hoje, como em ESPIRAL, pesquisaremos sobre os possíveis **caminhos da voz através das escolhas da atriz**.

7.1 VOZ

O fluxo inconsciente é, julgamos, mais perceptível à atriz quando se abandona e vive a **imagem** se construindo – ao vivenciar uma ação, está claro para a atriz que a ação está sendo convocada pela **imagem**. E é a ação que a atriz executa que revela a **imagem** à atriz, visto que, se a **imagem** se dá na ação, esta é uma ação que contém um objetivo, uma necessidade de algo. Algo que, mesmo nebuloso à atriz, visto que não entende o seu passado e nem prevê o seu futuro, a atriz percebe a **imagem** (em seus aspectos psicofísicos como também em seu

mistério). Geralmente, através de relatos, ouvimos palavras de incertezas, dúvidas: *não sei o que era, mas era; era algo parecido com, mas não era isso*; e certezas como: *eu contava um segredo; eu era o sacrifício do homem*.

Contudo, ao repetir sua figura na construção de sua composição cênica, essa plenitude do vivido corre o risco de esvaziar-se, se acaso a atriz prender em formas seu desempenho. Nenhuma forma esgotaria a **imagem** moradora da atriz. Mas, se a atriz permanece no devir de seu trajeto criativo – nesse vai e vem eterno em que a imaginação é o que possibilita a transfiguração da atriz e da **imagem** pela atriz em movimento contínuo – eis que a mesma figura se repete diferente e plena, como se descobrisse a existência de um outro primeiro dia. A atriz não escuta a **imagem** como se fosse a primeira vez. Tornando-se inocente, a atriz escuta-a mais uma vez.

[...] Mas se homem, esse único, não fosse artista – não sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior – não sentisse enfim necessidade de arte, então quando ele falasse nos espantaria. Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei está nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Teríamos um profeta, não do futuro, mas do presente. Não teríamos um artista. Teríamos um inocente. E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente.

Talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (LISPECTOR, 1967, p. 151).

Não teria mais nada além do já dito. Tudo o que fizemos foi caminhar em direção a singularidade vocal, desde o início, quando falamos sobre arcabouço, silêncio e imagem. Talvez haja outras coisas, como a inocência por exemplo. Mas como ensinar a atriz a **tornar-se inocente**?

Afinal, não seria a atriz incumbida de saber como fazer o que se faz?

Compreendo que uma “pedagogia” da imagem como pensamento e, mais especificamente, uma “pedagogia” vocal da escuta e, ainda, a aposta metodológica erguida sob os princípios da **Escuta em Profundidade**, da **Presentificação**, do **Estranhamento Vocal** e da **Autonomia da Composição** nos conduz à resultados imprevisíveis. Durante o processo de experientiação essa imprevisibilidade, que se apresenta em maior grau, não só foi aceita por

vocês, como foi colocada através das circunstâncias propostas, nas diretrizes de cada exercício.

Ao caminhar em direção à compreensão de sua criação cênica, cabe à atriz selecionar e organizar seus materiais em direção ao dar-se a ver. Naturalmente, conhecendo seus materiais e, mais ainda, definindo as diretrizes de sua composição, a atriz correria o risco de deslocar a imprevisibilidade apenas para o momento diante de sua plateia. Especificamente para vocês que estão comigo agora, corremos um risco ainda maior. Pois, já que vocês não terão tempo de amadurecer seus experimentos cênicos, poderão se ocupar em “querer” defini-lo e prepará-lo para nossa apresentação. Por isso, chamo a atenção para que invistam o tempo que tiverem em continuarem sua investigação. Continuem deixando as janelas abertas.

Não sei como ensinar a se tornarem inocentes, mas acredito que **manter as janelas sólidas e vazias** – como quem “continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir” – possibilitaria a atriz o exercício sobre a percepção do “que sobrevive às formas e produz a continuação delas” (ARTAUD, 1985, p. 07).

Não sabendo como ensinar a tornarem-se inocentes, investirei em estratégias para que se tornem ao menos desconfiadas sobre aquilo que sabem, pois penso que tornar-se inocente poderia ser, para nós, tornar a não saber-se. Para que assim, continuem a trilha percorrida em **experienciar TUDO; no aparentemente arbitrário e artificial também desembocam sentidos.**

Vamos trabalhar com artifícios para que vocês tenham que adaptar-se ao que de novo se revela. Desadaptar a atriz ao processo de construção do seu experimento cênico é um caminho para que siga produzindo a continuação de suas formas. E, para isso, restará à atriz continuar a **habitar a imagem que habita em si-mesma**, revelando em maior grau o que estamos vivenciando desde o início: a autonomia de sua composição. É essa autonomia – como duplo da autonomia da atriz – que rege a atriz-casa em cena a **falar sua linguagem concreta.**

Exercício 14 - Espreguiçar Sonoro

(fazemos individualmente)

Primeiro momento: percepção sobre si mesma.

Tempo sugerido: entre cinco e sete minutos.

Deitadas de barriga para cima, fazemos nosso diagnóstico particular observando as mesmas indicações iniciais do exercício Ossos (página 42).

Segundo momento: instalação da energia para trabalho.

Tempo sugerido: entre dez e vinte minutos.

Quando eu der o sinal, a partir do contato com o chão iniciamos o espreguiçar sonoro – movimentos de impulsos que se estendem ao máximo, se contraem e se retroalimentam em fluxo contínuo como ondas no mar. Lembrando que todo movimento produz e é produzido por um som vocal. Ao começar, jamais retornamos ao ponto inicial, ao estado de repouso.

Espreguicem músculos, órgãos, sangue, vértebras, pensamentos, língua, olhos, dentes, receios, dedos, sexo, inércias, vontades, bochechas, alegrias, lembranças, nádegas, cabeça, etc. Espreguicem toda a pele que nos reveste por fora e por dentro (reveste nossas veias, órgãos, cada célula). Ampliem todas as suas superfícies horizontalmente e verticalmente e em todas as possibilidades de interseção espaço-movimento. Mobilizem-se de modo integrado e liberto. Agradeçam todo contato com o solo do trabalho que nos impulsiona, nos alimenta, nos põe em vida.

Exporem diferenças níveis, intensidades e diferentes pontos de contato com o solo, aprofundando a consciência sobre os vetores de forças opostas.

Convidem suas imagens para brincarem com vocês. Deixe-as irem e virem inteiras e fragmentadas.

Exercício 15 - Habitar a imagem da outra

Acordados? Vamos trabalhar!

(fazemos em dupla)

Tempo sugerido: entre dez e quinze minutos.

Uma atriz apresenta seus momentos selecionados no exercício Seleção, Repetição e Apresentação. A outra escolhe um momento para aprender e repetir. As atrizes se ensinam.

Ao final, a dupla troca; quem apresentou, vê a apresentação da outra e escolhe o momento visto que deseja repetir.

Agora, mudamos de dupla e o exercício se repete. Ao final, vocês terão mais três momentos acrescidos para a construção de sua composição cênica.

Elaborei o próximo exercício para a oficina que realizei com o Seminário a Voz e a Cena (2018) pois precisava descobrir um recurso pedagógico para que a atriz pudesse compreender um caminho próprio de desenvolvimento de suas *imagens* em direção à construção de figuras e suas linguagens. A ideia é que a atriz, a partir da seleção e repetição de momentos vividos, possa compreender si mesma como potência operadora dos materiais surgidos em direção a descoberta de uma linguagem dos sentidos, anterior ao pensamento, anterior até a própria figura; uma **linguagem antiga**. A partir das imagens do sótão e do porão, do que há de mais iluminado e o desconhecido, entre o rascunho e a clareza de desenhos delimitados, perpassando pelo exagero grotesco de suas descobertas, a atriz faz com que sua figura caminhe.

Exercício 16 - Do sótão ao porão

(fazemos individualmente)

Primeiro momento: caminhos da figura – entre a atriz e a expressão de uma linguagem antiga.

Tempo sugerido: Livre, porém todas avançarão cada espaço do exercício ao mesmo tempo.

O tempo de execução conjunto é um ponto interessante porque ao mesmo tempo que eu tenho um olhar voltado para mim, um olhar interno para a compreensão dos meus sentidos, caminhos e adaptações, ao mesmo tempo estou completamente conectada a tudo ao meu redor, expandida no espaço sagrado em suas duas dimensões (interna e externa).

No exercício, **anterior à primeira linha, estamos no ponto zero, o ponto de partida**. Aqui vocês se encontram preparados, instalados para entrar em trabalho. Como na coxia, ainda não estão em cena, não estão iluminadas.

Ao atravessar a **primeira linha a atriz acessa os pontos de impulso e como reverberam**. Em sua trajetória instala a figura ainda como um rascunho.

A **segunda linha indica a entrada no sótão**. No sótão vocês ganham clareza sobre o que estão fazendo nascer. Iluminem e deixem-se iluminar pela figura. Se tracem, desenhem, encontrem a forma viva e mais reluzente de sua figura.

Trajectoria no sótão à entrada no porão: durante o deslocamento, a atriz esgarça a figura em direção a iluminar todas as suas possibilidades de expressão. O rascunho ganha traços bem definidos.

A **terceira linha é o início do porão**. Lugar mais sombrio e propício as investigações de maiores riscos. Depois que a figura se clareou a você, este é o espaço onde poderá penetrá-la intimamente; perceber para que a figura vive. A figura se intensifica, grita-se em pinceladas que jogam tinta. O espaço é mais denso, o esgarçamento caminha em direção à uma espécie de grotesco da figura.

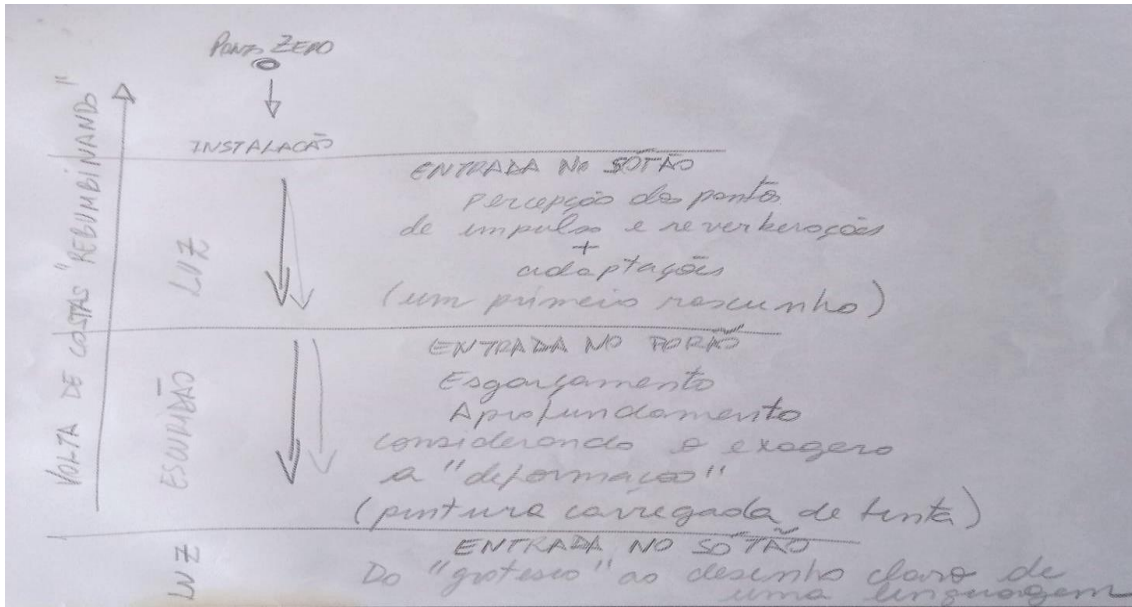
Trajectoria do porão à entrada no sótão: durante o deslocamento, a atriz esgarça a figura em direção ao que a mobiliza, ao que a (pro)move intimamente.

Por fim, a **quarta linha é novamente o sótão**. A partir dessa linha a figura se manifesta em **linguagem antiga**. A existência de uma linguagem pressupõe uma intencionalidade, há uma necessidade de comunicação, um discurso que se faz preciso. Algo urge em ser dito, proclamado, conclamado, revelado, confessado, profetizado, sanado, iniciado, questionado... Não usaremos palavras conhecidas e nem blablação⁶¹; vocês serão conduzidas pela linguagem de sons e gestos da própria figura. Percebam o impulso do discurso e como ele mobiliza essa figura.

Trajectoria no sótão: durante o deslocamento, a atriz permite que a figura manifeste sua própria linguagem sonora-imagética.

⁶¹ Exercício muito comum no ensino do teatro que consiste em articular sílabas e vogais de modo aleatório, como signos melódicos representantes da língua falada, construindo pelo modo como se expressa emoções e intenções que são, em geral, reforçadas por gestos cotidianos.

Figura 28 – Esquema do exercício do sótão ao porão.



Fonte: Elaboração própria, arquivo pessoal do trabalho da oficina-laboratório.

Segundo momento: caminhos da figura – entre expressão de uma linguagem antiga e a atriz.

Tempo sugerido: Livre, porém, da mesma, todas irão retornar aos espaços do exercício ao mesmo tempo.

Depois de explorar a linguagem antiga da figura, **retornaremos nos deslocando de costas, ao ponto zero, ao ponto de partida, como se estivéssemos "voltando a fita"**. Permitam repetir suas descobertas em cada espaço (sótão, porão e sótão) tal como elas nasceram, mas sem perder a oportunidade de continuar escutando e esgarçando sua figura, ou seja, deixem as janelas abertas à escuta de novas descobertas e variações que se apresentam.

Ao chegar no ponto zero, iniciem a instalação para entrar em trabalho com relação à outra figura, em direção novamente à segunda linha, o sótão.

Repetimos a dinâmica do exercício com cada figura selecionada pela atriz.

Exercício 17 - Repetição e Qualidades

A partir da repetição contínua da sequência de seus momentos selecionados (ao chegar no ponto final, recomeço minha sequência continuamente), vamos investigar através de qualidades opostas, possíveis aberturas de suas figuras e sua **linguagem antiga**. Lembrem que silêncio e imobilidade também constituem movimentos e sons. Vocês estão no caminho de sua composição cênica, escutem em profundidade suas superfícies. Deixem as janelas abertas.

Primeiro momento: qualidade de velocidade: do “natural” ao mais lento.
Tempo sugerido: entre quinze e vinte e cinco minutos.

Agora repetimos o mais lento possível, preservando a beleza em brilho e plenitude. A voz, em sua condição porosa, realiza suas operações em contato. As rupturas descobrem suas transições. Repetir “em câmera lenta” nos possibilita sentir os detalhes de cada passo, encaixe, desequilíbrio; cada osso, músculo, respiração de momentos exatos de nascimento, permanência e morte de cada instante de sua criação. Em “câmera lenta” enxergamos por grandes lentes de aumento cada construção e destruição de nossas formas. Como em todas as nossas práticas, não representem. É necessário descobrir a sua própria lentidão no tempo do seu acontecimento e como se dão as possibilidades de novas (trans)formações.

Voltem ao tempo “natural”. Escutem as descobertas.

Agora, repitam permitindo que suas figuras componham livremente entre o tempo “natural” e o mais lento.

Segundo momento: qualidade de velocidade: do “natural” ao mais rápido.
Tempo sugerido: entre quinze e vinte e cinco minutos.

Seguimos os mesmos passos de antes, só que agora repetimos o mais rápido possível. Persigam a mesma riqueza de detalhes conquistada anteriormente e, da mesma forma, considerando a porosidade da voz deixem que suas figuras realizem suas necessárias operações.

Repetir o mais rápido possível nos obriga a diminuir o tempo de ação e reação. Não havendo “tempo de pensar” só nos resta a entrega à um fazer “autônomo”. As transições desbravam suas rupturas. Além de possibilitar novas (trans)formações, aqui percebemos ainda mais os possíveis momentos de desconexão, de quebra de nossa unicidade. Tudo está inteiro. Imagens-corpo-voz-emoção repetem suas construções de modo pleno.

Voltem ao tempo “natural”. Escutem as descobertas.

Agora, repitam permitindo que suas figuras componham livremente entre o tempo “natural”, o mais lento e o mais rápido.

Terceiro momento: Qualidade de proporção: do mais expandido ao mais contido.
Tempo sugerido: entre quinze e vinte e cinco minutos.

Continuando a repetição da sequência de seus momentos, darei indicações de porcentagens que balizarão a proporção do desenho que realizo no espaço. Quanto menor a porcentagem, mais contido, mais eu diminuo o meu desenho no

espaço. Porém tudo continua plenamente inteiro. Todas as trajetórias conservam em si a mesma riqueza de detalhes, apenas podem parecer imperceptíveis para quem vê a atriz que faz. Como se fôssemos uma panela de pressão, ao aumentar o fogo (diminuir a porcentagem), aumentamos a intensidade interna e, possivelmente, maior será a intensidade vocal. Lembrem que intensidade não é volume.

Uma ilustração do que estou falando: se em 100% meu estômago ergue meu braço que ascende a escalada de um grito, em 50% esse braço irá até metade de seu caminho, enquanto estômago e a escalada do grito ocorre em 100%, diferentes e inteiras. O mesmo para qualquer movimento físico-corporal, ou seja, excluimos da obrigatoriedade da porcentagem a ação vocal, os pontos de impulso e suas reverberações. É como se eu encolhesse a execução de minha sequência no espaço físico que ela ocupa. Porém, internamente, eu continuo experienciando a ampliação dos pontos de impulso e suas irradiações em sua totalidade. Ou seja, apesar de erguer o braço até a metade de sua trajetória, a figura e sua **linguagem antiga**, continuam plenas e, provavelmente, em maior intensidade.

Considerem 100% como a execução “natural” de sua sequência.

Iniciamos em 100%

80% - 50%

Congela. Expande o **arcabouço**, vai mais, mais...

Volta a 100%

50% - 20% - 5%

Congela. Expande o **arcabouço**, vai mais, mais...

100% - 200% - 150% - 50%

Congela. Expande o **arcabouço**, vai mais, mais...

200% - 25%

(etc. de um jogo contínuo de intensidades variadas, entre expansão e contenção, que sugiro algumas vezes retornar ao 100% para que a atriz balize suas medidas)

Exercício 18: Composição e Apresentação

Repetimos o exercício de Seleção, Ordenação e Apresentação considerando todos os materiais nascidos em/por vocês que continuam regidos pelos princípios trabalhados: momentos selecionados do Exercício Base (percebi também a inclusão de momentos do *Chi Sonoro*), momentos de uma outra, suas figuras e linguagens, expansão e contração no tempo-espaço movendo intensidades e atmosferas.

Tendo em vista a **criação de sua composição cênica**, ofereço a vocês a imagem da espiral. Podemos tomar a espiral – movimento ascendente e progressivo que parte de um centro, que se expande e retorna e que também se projeta para o infinito – como espaço-entre contrários, como símbolo do nascimento e a da morte, do tempo que avança e vai ao passado, o infinito e o inacabado, o *Yin* e o *Yang*. A espiral contém e constrói equilíbrio e ordem inseridos no devir.

Bom trabalho! Ao final, apresentamos.

Quero agradecer a todas vocês que construíram comigo nesse trabalho. Suas vozes e nossos diálogos são presenças que escrevem minhas próprias palavras. Um último exercício antes do retorno para nossas casas.

Exercício 19 - Reflexões em fluxos: Palavras que se plantam⁶²

(fazemos individualmente)

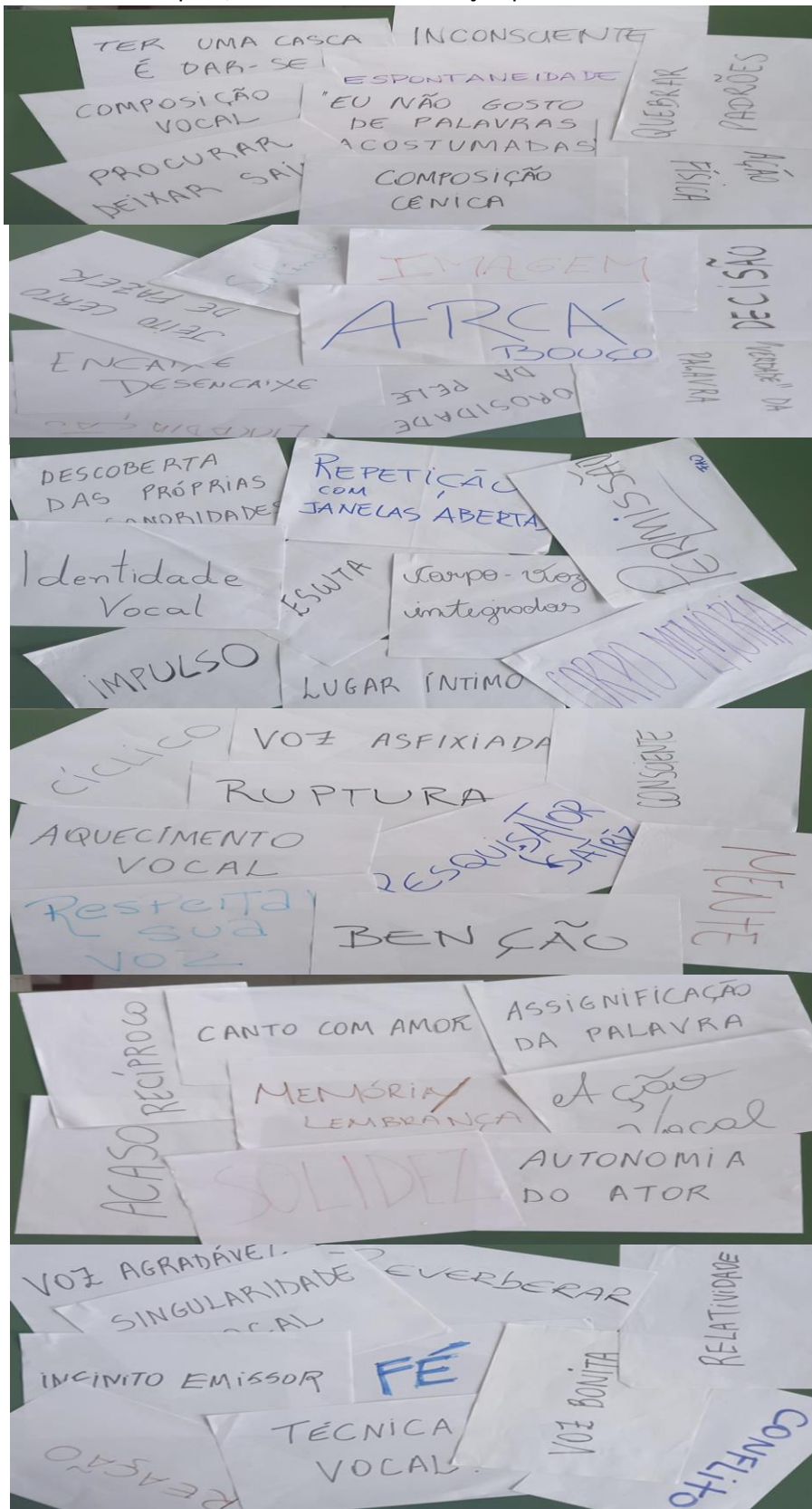
Espalhadas pelo chão, no centro do nosso círculo, está minha plantação de palavras que, ao longo desses anos de experimentação com a oficina, escrevi, e foram escritas por outras.

Nosso objetivo é a ampliação de sentidos, expressão de experiências vividas, registro do que foi intimamente significativo... Por isso, em silêncio, cada uma realiza o seu próprio exercício.

1. Primeiro, circulem por entre as palavras, leiam escutando-as.

⁶² Exercício elaborado para avaliação processual da metodologia e procedimentos da pesquisa.

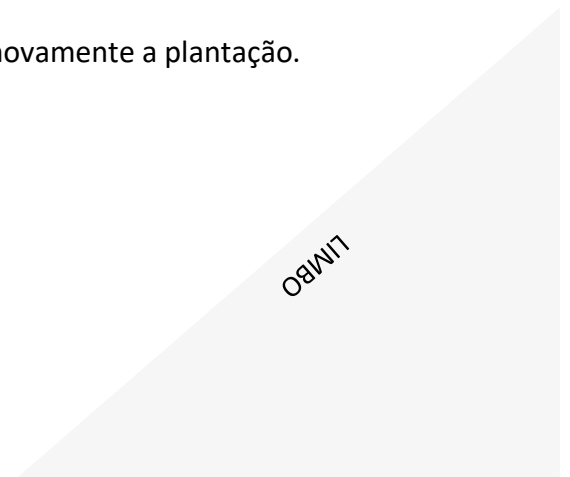
Figura 29 – Palavras para/do exercício de avaliação processual da oficina-laboratório.



2. Agora, quem quiser, pode plantar mais palavras. Escrevam nos papéis em branco as palavras que sentem falta e que te sopram e junte-as no centro.



4. Segundo passo: escolham palavras para colocar no limbo (definido num canto do espaço, fora do círculo) – lugar das palavras que não fazem sentido com o vivido.



5. Vamos olhar o limbo. Se houver alguma palavra que alguém queira salvar do limbo, pode replantá-la novamente, devolvendo-a para o centro de nosso círculo.

Por último, (es)colham três palavras que exalam os maiores sentidos para você.
Agora, compartilhamos.

1

Fernando: A primeira foi uma palavra que eu incluí, **CORPO-MEMÓRIA**; a segunda, **CORPO-VOZ INTEGRADO**; a terceira **ESCUTA** e, um plus, **DESCOBERTA DAS PRÓPRIAS SONORIDADES**.

Acho que eu saio dessa oficina com um ganho muito importante. Eu descobri coisas que eu nunca tinha trabalhado. Eu fiquei meio surpreso, até durante a apresentação. Primeiro com as ressonâncias, de ressonâncias vocais e até no corpo, de achar que eu não era capaz de fazer isso. (...) uma coisa integrada mesmo, (...) um movimento que gerou outro movimento, tanto é que eu fiz sem ficar pensando: há depois eu vou fazer isso, eu vou fazer esse movimento que vai vir essa voz... Que aí entra o **CORPO-MEMÓRIA** que eu acho que engloba todos esses outros aqui [as outras palavras escolhidas].

2

Nas repetições, aquela coisa de que repetir é abrir janelas. Principalmente, principalmente na apresentação. Que não foi uma coisa calculada de... Há outros momentos que eu sabia que eu tinha que parar por conta do colega que era coisa da marca nè? Mas durante a feitura do que eu vou chamar de partitura, foi sendo feito assim. E uma coisa que eu fiquei impressionado da voz... Era uma coisa que eu me preocupava antes, a voz e a memória dessa voz, e que veio de maneira genuína assim... foi algo que eu fiquei mesmo chocado, fiquei impressionado. Essa coisa do corpo voz integrado... isso é assim, como é fato mesmo, isso é algo que se a gente executar e pensar... eu acho também que tem a coisa do pensamento de você integrar e não separar. Às vezes a gente mesmo coloca essa separação e executa essa separação.

3

E a **ESCUTA**, que não é uma escuta que eu escuto de terceiros, mas a minha própria **ESCUTA**. De saber, essa minha **ESCUTA** relacionada com impulso, deixar o impulso vir e entender o impulso e permitir a **ESCUTA**. Tanto é... E eu me contaminar também com esse ambiente externo, com as pessoas, com os sons e eu não lutar com esses sons e trazer também para meu trabalho...

A **DESCOBERTA DAS PRÓPRIAS SONORIDADES**. Fernanda [atriz formada em interpretação teatral, na mesma turma de Fernando], que foi assistir, ela falou assim, que ela nunca tinha me visto naquela potência de presença. E eu depois pensando, eu acho que é real, acho não, eu tenho certeza que é real, que num trabalho, que num curto espaço de tempo, foi uma potência que eu nunca me permiti chegar. Acho que começou tudo na... Primeiro eu tinha consciência do que eu queria. [...] Eu acho que eu me permiti e eu embarquei na viagem que você [Elaine] também estava, porque você deixou livre, e foi fundamental. [...] porque era me dado o meu espaço de fazer e o de executar. Então acho que por isso que cheguei nesse ponto de presença e de prontidão. E que foi e está sendo muito importante.

FIGURA 30 – Fernando Antônio em *ArCá em Mim*.



Fonte: Elaboração própria. Fotografias de Ana Paula Pessoa.

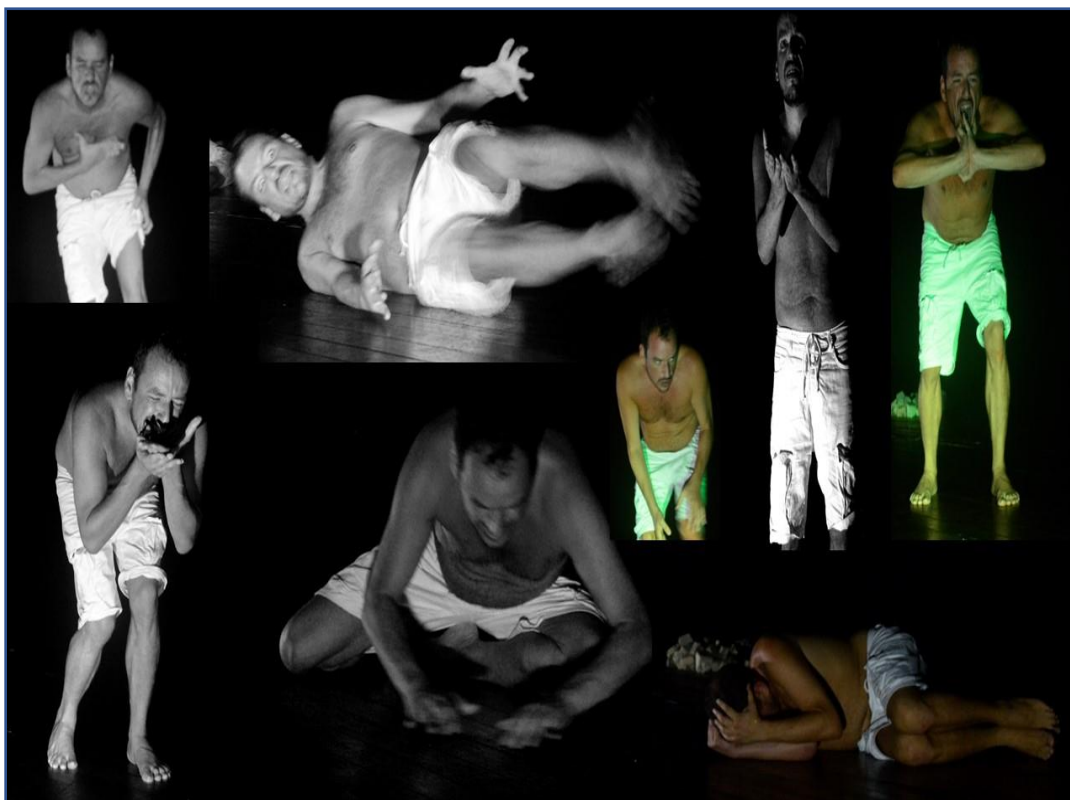
Gustavo: Você falou dos impulsos [...] você conquistou em você essa questão de conseguir identificar esses impulsos, de onde parte, como é que eles se formaram? [...] Porque isso algumas vezes escapa da gente.

Fernando: Eu não vou dizer todos os impulsos, mas assim [...] depois de um dos nossos bate papos, que eu falei do, foi do palhaço? Não, foi da velha, que a mão caiu [...]. Acho que ali foi quando, sabe quando dá o start assim? De perceber que o impulso é um movimento é o cheiro, é um silêncio do ambiente. Que o impulso está em mim, mas também está no todo. Acho que é a escuta, é a minha escuta que está aberta. Foi aí que comecei a ter consciência dos impulsos. Acho que essa palavra também é boa: consciência. Consciência do que estava sendo executado. E consciência não é racionalizar, que é o que eu batia [entrava em conflito consigo mesmo].

Gustavo: A primeira palavra que eu separei foi **ARCABOUÇO**. Porque eu acho que foi uma palavra de origem do trabalho [...]. Quando a gente fala em descoberta vocal, em descoberta de impulso, em descoberta... A gente está falando do nosso alicerce, que para mim (...) na provocação do que era arcabouço, veio uma imagem da nossa base, nossa base pessoal. O nosso corpo que é o nosso arcabouço hoje. [...] Eu falo do chão, chão, mas eu falo do chão interno. Do chão que é o meu corpo, tamanho do meu corpo, como ele reverbera, como a voz sai dele. Isso é a minha base, isso é o que eu tenho hoje. De onde vem esse impulso, mas por que esse impulso, por que esse peso esta aí? Isso é meu arcabouço. Que é diferente do seu, que é único. [...]

único esse tamanho, até onde minha mão vai, entender que aquilo ali me machuca, entender... O que me provoca... Isso é o arcabouço. Para mim foi a coisa que me aparava.

FIGURA 31 – Gustavo Grangeiro em *ArCá em Mim*.



Fonte: Elaboração própria. Fotografias de Ana Paula Pessoa.

A segunda palavra é **LUGAR ÍNTIMO**. Tudo isso é muito íntimo, para mim. Todo esse processo é um processo muito íntimo. O processo de descoberta de sons, de descoberta de impulsos [...] eu acho que a coisa aconteceu como aconteceu porque existiam quatro pessoas também envolvidas, que estavam exatamente nessa busca, abertas... [...] não só a aprender, mas com essa liberdade da pesquisa. No intuito de se pesquisar [...] e se entender como artistas. Isso trouxe para nós um enriquecimento do nosso trabalho pessoal muito grande. Um resultado muito concreto, o que a gente traz.

E aí entra o **LUGAR ÍNTIMO** também. É que a gente entende racionalmente e conscientemente como é que pode usar isso [...]. A gente encontrou elementos para construir o que a gente pode construir em qualquer lugar. [...]

E o **SILÊNCIO**, ele me vem em muitos momentos. Ele me vem em meu **SILÊNCIO** interno que falava num momento que eu gosto muito. E aí quando eu vi a foto [da cena], eu acho que eu entendi o que eu estava falando e o que fazia sentido. Eu fico um tempo sentado em **SILÊNCIO**, olhando para frente, mas dentro, as coisas estavam acontecendo. O diálogo ele continua. E é um **SILÊNCIO** interessante. [...] O **SILÊNCIO** é muito representativo, em

todo o processo sonoro que a gente participou. E porque o nosso som, o nosso impulso também vem do SILÊNCIO. Ele não vem de graça, ele vem de um SILÊNCIO e de uma necessidade absurda de romper esse SILÊNCIO. Os personagens [figuras] que nós investigamos [...] tinham essa emergência. Eles tinham emergências. E é aí que eu acho bacana, porque aí entra tudo o que eu acredito do que é ser artista.

Líth: Eu me reconheço muito nas palavras dos meus colegas. Eu fui bem objetiva, na verdade, na escolha das palavras. Eu escolhi **IMPULSO, IMAGEM, REPETIÇÃO COM JANELAS ABERTAS** e **IDENTIDADE VOCAL**. Acho que para mim, é como se, de uma forma assim bem simples, elas nessa sequência trazem uma espécie de resumo. Resumo não, síntese. Síntese do caminho percorrido de achados dentro da oficina.

FIGURA 32 – Líth Marques em *Arcá em Mim*.



Fonte: Elaboração própria. Fotografias de Ana Paula Pessoa.

Claro, eu tenho muito mais coisas e, para mim, algumas palavras sugeridas e outras que estavam lá também dão os detalhes desse caminho. Mas se fosse necessário dissecar esse caminho e colocar em um mapa de tantos princípios norteadores principais, seria assim para mim. Iniciaria no IMPULSO, aí esse processo do IMPULSO e da IMAGEM é mais difícil de dizer quem vem antes, na verdade.

Porque eu acho que eles chegam juntos no processo de repetição. IMPULSO e IMAGEM estão muito amalgamados. Chega o IMPULSO físico e depois a imagem surge. Muitas vezes chega a IMAGEM, mas você não tem o impulso

e depois você encontra o impulso. Existem esses processos. Mas muitas vezes eles chegam amalgamados.

Há o processo de REPETIÇÃO COM AS JANELAS ABERTAS e isso aqui volta a acontecer [...]. Quando a repetição se instala volta a acontecer o IMPULSO e a IMAGEM, outros impulsos e outras imagens. Não é um processo linear justamente por ele ser REPETIDO E COM JANELAS ABERTAS, ele vai em um outro sentido. E essa IDENTIDADE VOCAL que emerge desse caminho percorrido. Que para mim poderia funcionar também, como Fernando utilizou, das PRÓPRIAS SONORIDADES. Eu gosto até mais do que IDENTIDADE VOCAL... [...]

É, eu acho que IDENTIDADE VOCAL traz essa noção de assinatura. O que eu gosto das PRÓPRIAS SONORIDADES é que expande para além das sonoridades que podem ser produzidas com as cordas vocais, com a voz, as sonoridades que o próprio corpo também produz em contato com ele mesmo, com outros corpos e com objetos. Imageticamente, a gente emana e tem as próprias sonoridades. [...]

O caminho foi muito claro no processo como um todo. Foi curto, foi intenso e cada parte dele foi muito significativa, meio que marcou muito a gente. Não é um tipo de trabalho que a gente sai e diz que fez descobertas sobre muitas coisas e não sei o que foi que eu descobri. Acho que houve descobertas muito claras, mesmo tendo sido pouco tempo, justamente pelo processo ter sido imersivo. Aí me pergunto: esse mesmo trabalho feito ao longo de um mês... você trabalha em uma universidade, um semestre com aulas de duas horas semanais, uma disciplina dessas curtas ou de quatro horas semanais, será que surge o mesmo processo de descoberta como a gente viveu ou não? Acho que boa parte da descoberta está porque a gente imergiu e de uma vez só. E isso aflora mesmo. Leva a muita coisa, que vem pela exaustão. O corpo se entrega o espírito se entrega.

Fao: Por isso, é um momento que você quebra padrões, você re-padroniza.

Líliith: Sim nesse sentido eu concordo. [...] Eu acho que para chegar em alguns lugares é preciso desarmar. Precisa desarmar; a exaustão é importante. A imersão é importante [...]

Elaine: Vocês identificam o trabalho de exaustão? Em que momento?

Líliith: Qual foi o dia que a gente colocou a venda? Acho que foi a partir daí que a gente entra em um fluxo de movimento contínuo...

Gustavo: O próprio processo de descoberta e de montar [a construção da composição cênica] [...]. O Processo de descoberta para mim foi meio desesperador; montar sequência... principalmente no começo. Porque eu já tinha desenhado as imagenzinhas todas. E isso facilitou a vida. Mas a gente foi para um outro processo. Começou a repetir [...] inúmeras vezes e foi ficando exausto fisicamente, a gente ia trazendo outras coisas, de outros elementos e a gente ia percebendo o corpo respondendo de outra forma. Não sei se você sacou que a gente estava começando a bloquear algumas coisas e você disse: gente, pode liberar, a janela está aberta, se vier outra coisa deixa vir, deixa acontecer! E aí a gente também começou a [...] fluir, todos os dias, acho que a partir daí, é que a gente começou nesse pau.

Lílith: Eu concordo com Gustavo, mas para mim também tem uma coisa assim, nesse processo de entrar no processo de exaustão. Alguns mecanismos de exercícios auxiliaram a entrar neles, o *Tai Chi* [*Chi* Sonoro] é um deles. Pois o *Tai Chi*, promove um chamado ao fluxo e acho que chega o momento em que você entra. Você está até cansado, mas o corpo, as imagens que surgem, os impulsos, a criação que surge ali é mais forte do que o cansaço corporal. Então, entra-se em um processo de exaustão e que da exaustão acontece e surge. Acho que o *Tai Chi* traz isso, o da venda [Exercício Base] trouxe também e o próprio processo de criar partituras e criar caminhos, criar uma seqüência e repetir com as janelas abertas, acho que isso também traz [exaustão].

Fernando: [...] Essa coisa do repetir com as janelas abertas, porque assim, você não vai ficar simplesmente na repetição. Você está dando espaço para o novo, esse novo pode vir e te tomar de um jeito que você entra nesse processo. Que é sempre essa coisa de não parar. Porque você não vai parar, você está na repetição, mas que vem, que produz algo novo e volta.

Elaine: Curioso [...] eu nunca tinha pensado esse trabalho pela via da exaustão, é a primeira vez que ouço isso. Mas, nunca fiz esse trabalho numa oficina imersiva, com uma carga horária considerável como foi a nossa. O caráter imersivo, já traz em si uma ideia de um trabalho que seria mais exaustivo, vamos assim colocar. Porque a gente tem, em dias seguidos, horas e mais horas de trabalho. O que já fiz, nas oficinas da vida [com Nehlie Franke, Luiz Carlos Vasconcelos, LUME, Teatro de Los Andes], as práticas sempre envolviam um mesmo movimento que era repetido até a exaustão. O foco era a exaustão, e a partir dela o trabalho iniciava. O foco seria cansar o corpo para desarmar ele. [...] Vocês sentiram que isso aconteceu?

Gustavo: Para mim aconteceu.

Lílith: Para mim aconteceu. Claro que mais em um nível menos, talvez, *hard core* do que apenas trabalhar o físico. [...] Quando eu estava em Alvenaria a gente trabalhava um pouco com essa pegada da exaustão e era interessante que era sempre lugar do corpo. E chegava a um ponto que a exaustão era tanta, que a vozurgia em sair para aliviar um pouco o corpo. E já que o foco [aqui] era vocal, então a voz estava presente desde o início. Eu percebia que estava entrando na exaustão quando eu precisava calar. Não sei se vocês sentiam isso, aí eu calava um pouco e aí ela ressurgia com outra vitalidade [...] ia para outro lugar.

Fernando: [...] teve uns momentos em que me deu vontade de ficar quieto, mas eu não conseguia.

Fao: Não que o objetivo fosse esse, mas para você chegar num lugar tal, para ir tirando as cascas da cebola, tem que ir exaurindo aquela cebola. [...] Mas, sim há uma liberação de fluxo... Toda exaustão, quando a gente consegue entrar no fluxo, eu acho que passa por quebrar padrões. Porque se você ficar ali no padrão aí você exaure de se acabar, mas quando é dessa maneira, não, vai te levando para lugares.

Eu escolhi, primeiro **PERMISSÃO**, foi a que bateu. Também como Lílith, a fala de todos vocês permeia e fala bastante por todos. A primeira [palavra] para se chegar a um estado de conexão, para integrar essa voz, é PERMISSÃO. Sem

PERMISSÃO não rola nada, não rola espaço, se não rola espaço, não tem onde reverberar. Reverberar é superimportante para essa consciência do impulso. Também, muitas vezes ir percebendo essa **REVERBERAÇÃO**, você se conecta ao impulso.

FIGURA 33 – Fao Miranda em *ArCá em Mim*.



Fonte: Elaboração própria. Fotografias de Ana Paula Pessoa.

SINGULARIDADE VOCAL. Acho que esse lugar, esse caminho, que começa pela PERMISSÃO vai levar a essa SINGULARIDADE VOCAL. Que eu acho mais interessante do que a identidade vocal. Porque a identidade vocal ela fecha e singularidade não. Principalmente porque nós temos várias vozes, acho que singularidade vocal é esse infinito emissor. Achei superinteressante, infinito emissor. [...] a gente vai vendo essa singularidade cada vez se expandindo mais e se mantendo. E conquistando mais espaços e reverberando mais sentidos. Reverbera imagneticamente e aquilo também te coloca no fluxo total e uma coisa vai retroalimentando a outra. [...] aquela coisa que você também pontuou algumas vezes, tudo é material. Você precisa permitir, precisa permissão interna.

8. ABERTURAS IV: JANELAS EM CONCLUSÕES

Precisamos primeiramente encontrar a Vida. Apenas nessa Vida que se pode tentar colocar, se é que é possível dizer isso, uma voz aberta. [...] A Vida é algo conectado com a vida de cada um, com as memórias, e até mesmo com os sonhos. [...] A Vida, quando encontrada, possui sua forma física e vocal. [...] Após alguns dias, dois ou três dias, todos começam uma jornada individual no desconhecido. Não sei explicar o que significa o desconhecido, apenas que existe e que é possível de ser encontrado.

(MOLIK; CAMPO, 2012, p. 31-32).

A palavra do dia, VOZ, convoca a voz em cena. E para nos aproximarmos do trabalho vocal no tempo do acontecimento teatral, desadaptamos a atriz. Suprimimos apoios quando deslocamos as figuras por trajetórias espaciais; alteramos atmosferas através de intensidades e velocidades sob a coexistência do grande e do pequeno, de transições e de rupturas; esgarçamos os sons vocais em direção à revelação de uma **linguagem antiga**; alteramos a geografia do que nos é espontâneo e artificial quando escutamos as figuras das outras atrizes nos pondo dentro de nossas próprias imagens. Aberturas simples e que desembocam grandes mudanças nas formas conhecidas pela atriz.

“Arcá em Mim”⁶³ é o título do experimento cênico, resultado do conjunto da pesquisa de cada atriz sobre sua composição cênica construída e construtora de uma investigação acerca da singularidade vocal. Os “solos” foram apresentados concomitantemente, portanto, necessariamente, durante a fruição, em relação. Assim, incentivei ainda mais a atriz desadaptada em cena, visto que, a presença das outras atrizes compunha também o seu **espaço sagrado**. Assistindo as atrizes repetindo suas composições ao mesmo tempo, num mesmo palco, interferi, minimamente, definindo alguns pontos: a obrigatoriedade de uma entrada e uma saída de cena à escolha de cada atriz; a marcação consciente de um ponto de interseção de gritos (uma “coincidência” observada durante o trabalho das atrizes).

⁶³ Apresentamos no início da noite, para um pequeno público – disposto em uma fila de cadeiras na boca de cena – formado por professoras da minha banca de doutorado, atrizes, familiares e amigas. Após a apresentação, que durou em torno de trinta minutos, fizemos um bate-papo sobre o visto e sobre o processo vivido.

Dentre as sensações, impressões, perguntas do público e respostas das atrizes, guardo a memória de um espaço definido e “explodido” (foi o termo usado) pela voz que, em cena, projetava o espaço como um lugar aberto, um ponto diante de uma dimensão que parecia infinita. Também ficou explícita a harmonia instalada entre os elementos expressivos da atriz e entre as próprias atrizes que regeram, no tempo do acontecimento, texturas, timbres, pulsações, entonações, silêncios como coreografias. Dedico essa reconhecida harmonia à coragem cravada na qualidade de entrega das atrizes que, para além do alcance de sonoridades extraordinárias, imprimiu equilíbrio e o “controle” (palavra bastante usada pelo público) próprios de quem sabe como seus caminhos foram construídos. E assim, em cena, iam e vinham, para dentro e para fora⁶⁴, da *dor à leveza*, da *loucura à intimidade*, da *guerra à respiração*, da *floresta ao passarinho*, do *silêncio à histeria*... Os princípios trabalhados entraram em cena.

Sem me deter muito no que poderia definir ou como poderia enquadrar o vivido, percebo que ao propor a pesquisa sobre a singularidade vocal da atriz como uma abordagem artístico-pedagógica, proponho um esgarçamento sobre o já sabido – que de tão óbvio convida-nos a descer mais.

Não há apenas um único entendimento sobre como penso minha pesquisa – não desejo concluí-lo – há possibilidades reveladas e há o mistério. Duende, carne, osso, erotismo, morte, amor, insólito, o impossível, personagem invisível, o vertical como direção, o silêncio como voz, a superfície como soleira, a subjetividade para tornar mais possível a pergunta diante do indizível. Reuni tudo em casas desconhecidas com porão, sótão, corredores, escadas, soleiras, janelas e vozes. Mirei a atriz-casa escutando que descer em profundidade é descer em si mesma.

O estudo apresentou uma possibilidade de investigação íntima do processo criativo da atriz diante de sua composição cênica; proporcionou a ampliação da percepção da voz integrada aos elementos expressivos de forma intrínseca à própria natureza do trabalho vocal. Aqui, as descobertas sonoras são únicas, personalizadas e reveladoras de uma composição

⁶⁴ Em itálico, palavras escritas pelo público após a apresentação e antes do bate-papo.

cênica, também singular, que teve como princípio, meio e fim a desvelação, criação e exposição de figuras que encarnam e são encarnadas pelo mais pessoal da atriz e o mais universal da humanidade.

Todos os materiais que afetam e são afetados pela artista – de seus conflitos a seus gozos, do supérfluo ao encantador – aqui foram bem-vindos. Com o esgarçamento desses materiais e da consciência de estar sendo no espaço-tempo-aqui-agora, tudo foi escutado como significativo e passível de ser visto como elemento constitutivo da cena, expondo assim a inutilidade de valoração desses materiais.

Como verdadeira última vez, volto a lembrar que os princípios da **Escuta em Profundidade**, da **Presentificação**, do **Estranhamento Vocal** e da **Autonomia da Composição** necessitam serem vistos do mesmo modo como existem: inseparáveis. Caso contrário, seus significados se perderiam em moldura vazia de retrato. O trabalho sobre a **singularidade vocal** exige sua realidade: a unicidade. Tal como somos todas/todos e tudo de uma mesma matéria, apenas organizada a partir de informações diferentes.

A abordagem artístico-pedagógica apresentada pretende-se como experiência, como caminho de investigação aberto a reflexões, adaptações e invenções de modo a conduzir aquela que faz, e aquela que ensina, à suas novas/próprias descobertas. Não há uma versão definitiva, um modelo, nem palavras a serem repetidas. A proposta desse fazer existe enquanto existir o fazer que a propõe.

Há exercícios como partidas. Há o Espaço Sagrado. Há a voz. Há o seu indizível.

9. REFERÊNCIAS

ALVES, Aristides; GOUVÊA, Isabel; LIMA, Márcio. Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger 2016/2017. Salvador: SECULT/FUNCEB, 2017.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

BACHELARD, Gaston. A casa natal e a casa onírica. In: A terra e os devaneios do repouso. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

BARBA, Eugenio. Além das Ilhas Flutuantes. Campinas, São Paulo: Hucitec/Editora da UNICAMP, 1991.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance. Tese (Doutorado). Orientação: Maria Brígida de Miranda; Coorientadora: Janaína Träsel Martins - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2015.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DUVIVIER, Gregório. Aforismos pra sabedoria de vida. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/colunas/gregoriодuvivier/2015/11/1703726-aforismos-para-a-sabedoria-de-vida.shtml>. Acesso em: 02 nov. 2019.

EDINGER, Edward F. Ego e Arquétipo: Individuação e função religiosa da psique. São Paulo: Cultrix; Tradução: Adail Ubirajara Sobral, 1995.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Revista Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011. Disponível em: <http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2021/03/Linha-2.pdf>. Acesso em: 09 de nov. 2021.

GARCIA, Silvana. Artaud e Bachelard, a poética do duplo. In: O Estado de São Paulo. 11/02/1989

GROTOWSKY, Jerzy. Em Busca de Um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia; NETO, Antônio Mercado (Org.) Linguagem e vida. Tradução J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HACKNEY, Peggy. Fazendo Conexões: Integração. In: Cadernos do GIPE-CIT Nº18. Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História. Salvador: UFBA, 2008, 72-100. Tradução Djane e Djanice de Almeida Bessa.

HUANG, Ai Chung-liang. Expansão e recolhimento: a essência do t'ai chi. Trad. George Schlesinger e Mauro Rubinstein. São Paulo: Summus, 1979.

JANUZELLI, Antônio. Parecer para qualificação da dissertação de mestrado: A singularidade vocal na composição da atriz: notações sobre um percurso. 2011.

KELEMAN, Stanley. Anatomia emocional. Tradução Mirthes Suplicy Vieira. Supervisão técnica Regina Favre. Ilustrações Vicent Perez. São Paulo: Summus, 1992.

LIMA, Elaine Cardim de. A singularidade vocal na composição da atriz: notações sobre um percurso. Dissertação (mestrado). Orientação: Profa. Dra. Hebe Alves da Silva - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2001.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1967.

LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. 3. e. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.

LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 4. e. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974

LORCA, Federico Garcia. Teoria e jogo do duende. In: Prosa viva: Ideário coligido. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1975, p. 91-100.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. Entrevista à Juremir Machado da Silva. In: Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: Edipucts, 2001, nº 15, p. 74-82.

MENDES, Cleise F. Erotismo e pornografia: as representações do corpo. In: LOPES, Cassia e LEÃO, Raimundo M. de. (org) Tempo de dramaturgias. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 53-78.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2012.

MONTENEGRO, Mônica. O corpooral. Revista A(L)BERTO, v. 2, p. 75-79, 2012

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RANGEL, Sônia Lúcia. O olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

RANGEL, Sonia Lucia. Imagem e pensamento criador; ilustrado por Sonia Lucia Rangel, Lauro de Freitas – BA: Solisluna, 2019.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical. Tese (doutorado). Orientação: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

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.

10. ANEXO – Termo de cessão de direito



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CESSÃO DE DIREITO DE ÁUDIO E IMAGEM

NOME:	Fernando Antônio dos Santos Junior
IDADE:	35
PROFISSÃO:	Ator e professor

Eu, Fernando Antônio dos Santos Junior, portador do RG nº 11.302.093-77, CPF nº 011.032.955-43, autorizo a utilização de minha imagem e áudio (fotografia, áudio e vídeo), captados durante a oficina "Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da/o intérprete na composição cênica", realizada em fevereiro de 2019, no Teatro Xisto Bahia, com a profa. Elaine Cardim – doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) –, no trabalho escrito de tese da referida professora (podendo ser direta e indiretamente citado), bem como em apresentações e divulgações de trabalhos de pesquisa, extensão e didáticos (em meios presenciais e virtuais).

Fernando Antônio dos Santos Junior
Assinatura

Salvador, 04 de fevereiro de 2019.

Elaine Cardim de Lima – elainecardim@gmail.com – (71) 98880-1586
CPF 927.439.785-20 / RG 06.721.934-93



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CESSÃO DE DIREITO DE ÁUDIO E IMAGEM

NOME:	Fernando Antônio dos Santos Junior
IDADE:	35
PROFISSÃO:	Ator e professor

Eu, Fernando Antônio dos Santos Junior, portador do RG nº 11.302.093-77, CPF nº 011.032.955-43, autorizo a utilização de minha imagem e áudio (fotografia, áudio e vídeo), captados durante a oficina "Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da/o intérprete na composição cênica", realizada em fevereiro de 2019, no Teatro Xisto Bahia, com a profa. Elaine Cardim – doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) –, no trabalho escrito de tese da referida professora (podendo ser direta e indiretamente citado), bem como em apresentações e divulgações de trabalhos de pesquisa, extensão e didáticos (em meios presenciais e virtuais).

Fernando Antônio dos Santos Junior
Assinatura

Salvador, 04 de fevereiro de 2019.

Elaine Cardim de Lima – elainecardim@gmail.com – (71) 98880-1586
CPF 927.439.785-20 / RG 06.721.934-93



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CESSÃO DE DIREITO DE ÁUDIO E IMAGEM

NOME:	Fernando Antônio dos Santos Junior
IDADE:	35
PROFISSÃO:	Ator e professor

Eu, Fernando Antônio dos Santos Junior, portador do RG nº 11.302.093-77, CPF nº 011.032.955-43, autorizo a utilização de minha imagem e áudio (fotografia, áudio e vídeo), captados durante a oficina "Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da/o intérprete na composição cênica", realizada em fevereiro de 2019, no Teatro Xisto Bahia, com a profa. Elaine Cardim – doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) –, no trabalho escrito de tese da referida professora (podendo ser direta e indiretamente citado), bem como em apresentações e divulgações de trabalhos de pesquisa, extensão e didáticos (em meios presenciais e virtuais).

Fernando Antônio dos Santos Junior
Assinatura

Salvador, 04 de fevereiro de 2019.

Elaine Cardim de Lima – elainecardim@gmail.com – (71) 98880-1586
CPF 927.439.785-20 / RG 06.721.934-93



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CESSÃO DE DIREITO DE ÁUDIO E IMAGEM

NOME:	Fernando Antônio dos Santos Junior
IDADE:	35
PROFISSÃO:	Ator e professor

Eu, Fernando Antônio dos Santos Junior, portador do RG nº 11.302.093-77, CPF nº 011.032.955-43, autorizo a utilização de minha imagem e áudio (fotografia, áudio e vídeo), captados durante a oficina "Aspectos corpóreos-imagéticos-emocionais da/o intérprete na composição cênica", realizada em fevereiro de 2019, no Teatro Xisto Bahia, com a profa. Elaine Cardim – doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) –, no trabalho escrito de tese da referida professora (podendo ser direta e indiretamente citado), bem como em apresentações e divulgações de trabalhos de pesquisa, extensão e didáticos (em meios presenciais e virtuais).

Fernando Antônio dos Santos Junior
Assinatura

Salvador, 04 de fevereiro de 2019.

Elaine Cardim de Lima – elainecardim@gmail.com – (71) 98880-1586
CPF 927.439.785-20 / RG 06.721.934-93