

## **“DESCONCERTO, UMA CANTATA PARA OSSOS”**

Gabriela Flores Nunes (Universidade Estadual Paulista - UNESP)<sup>1</sup>

### **RESUMO**

“Desconcerto, uma cantata para ossos” é uma ação performativa acerca das problemáticas e materialidades artísticas já levantadas no processo da pesquisa de mestrado em andamento “Vocalidade em Performance - entre textualidade e musicalidade: traçados para uma possível pedagogia das vozes”, com orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Wânia Storolli. Quanto pode a voz? Pode mais do que ser simplesmente instrumento para o texto dramático? Como a experimentação vocal (as glossolalias<sup>2</sup>) pode contribuir para a formação de atores e atrizes? Há possibilidade de transpor todo um sem-fim de sonoridades vocálicas que surgem da experimentação para a experiência posterior com a palavra, com o texto?

### **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro; Artes Cênicas; Vocalidade; Escuta; Performance; Pedagogia Vocal.

### **ABSTRACT**

“Disconcert, a cantata for bones” is a performance lecture about the problematics and artistic materialities already raised in the ongoing master's research process “Vocality in Performance - between textuality and musicality: outlines for a possible pedagogy of voices”, under the guidance of Prof. Dr. Wânia Storolli. How much can the voice? Can it be more than simply an instrument for the dramaturgical text? As vocal experimentation, can glossolalias contribute to the formation of actors and actresses? Is there a possibility of transposing an endless number of vocal sounds that arise from experimentation to a later experience with the word, with the text?

### **KEY WORDS**

Theater; Performing Arts; Vocality; Listening; Performance; Vocal Pedagogy.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP); Área de Concentração: Artes Cênicas; Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas; Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Compõem um conjunto de práticas de experimentação, de escutação, de “delirar” e estranhar a linguagem e as potencialidades vocais. Ver Glossolalium. In: ALMEIDA, 2015, p.87.

## Compostagem

“Desconcerto, uma cantata para ossos” é uma ação performativa acerca das problemáticas e materialidades artísticas coletadas durante o processo da pesquisa de mestrado em andamento **“Vocalidade em Performance - entre textualidade e musicalidade: traçados para uma possível pedagogia das vozes”**. A pesquisa coloca em perspectiva minha experiência<sup>3</sup> no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) de Antunes Filho<sup>4</sup> e mais especificamente a experiência vocal com o chamado “fonemol”<sup>5</sup>. Essa experiência, atualizada nesta pesquisa, procura responder: Quanto pode a voz? Pode mais do que ser simplesmente instrumento para o texto dramático? Como a experimentação vocal (as glossolalias<sup>6</sup>) pode contribuir para a formação de atores e atrizes? Há possibilidade de transpor todo um sem-fim de sonoridades vocálicas que surgem da experimentação para a experiência posterior com a palavra, com o texto?

Investigamos uma abordagem criativa da voz. A voz é trabalhada como impulsionadora para a cena e como geradora de possíveis dramaturgias e poéticas. É do nosso interesse contribuir para reflexões acerca da vocalidade na cena contemporânea, bem como aprofundar as relações entre textualidade, musicalidade e vocalidade no sentido de potencializar as vozes. A ação “Desconcerto, uma cantata para ossos”, apresentada no XI Congresso da Abrace<sup>7</sup>, foi composta de leitura em voz alta de textos escritos, são notas, relatos de processo, escritas poéticas que brotaram também de experimentações vocais. Vozes inauditas oriundas dos sem-fim do pensamento e de memórias que ainda ressoam em cavidades, ossaturas. Vozes evocadas em livre devaneio, em compostagem no corpo da atriz.

---

<sup>3</sup> Estive no CPT durante seis anos, de 1996 a 2002; atuei nas tragédias gregas “Fragmentos Troianos”, adaptação de Antunes Filho de As Troianas e “Medeia”, ambas de Eurípedes; e nas edições 1, 3 e 4 do projeto “Prêt à Porter”. Também, neste período, ministrei aulas de interpretação, corpo e voz aos atores e atrizes do CPTzinho. “Fragmentos Troianos” estreou em maio 1999 na Turquia e fez apresentações no Japão dentro do ‘Olympics Theater Festival’, que reúne grandes diretores do mundo entre eles: Bob Wilson (EUA), Tadashi Suzuki (Japão) e Thadeus Thorzeopolus (Grécia). No Brasil fez temporada em 1999/2000 no Teatro Anchieta – Sesc Consolação. O espetáculo “Medeia” de Eurípedes estreou em julho de 2001 no SESC Belenzinho. Embora eu tenha ensaiado durante mais de um ano praticamente todos os dias o papel de Medeia e da Ama, aproximadamente três meses antes da estreia decidi me afastar.

<sup>4</sup> Diretor e Pedagogo Teatral (1929 - 2019).

<sup>5</sup> Procedimento utilizado por Antunes na preparação de elenco de seus espetáculos. Foi também utilizado como estética na encenação de dois de seus espetáculos: “Nova Velha História” (1991) e “Blanche” (2016).

<sup>6</sup> Ver Glossolalium. In: ALMEIDA, 2015, p.87.

<sup>7</sup> O XI Congresso da Abrace - Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia aconteceu de 13 a 18 de junho de 2021. O evento foi totalmente on-line.

## Prática da experimentação vocal

Durante os anos que trabalhei no CPT com Antunes, vivenciamos um profundo e imersivo trabalho vocal. A musicalidade da palavra no teatro e a ressonância sempre foram elementos de estudo constante. No processo de montagem das tragédias gregas, estudamos e pesquisamos a palavra e sua musicalidade, a *melopecia*<sup>8</sup>. Para que pudéssemos experienciar a musicalidade antes mesmo do contato com as palavras do texto, Antunes desenvolvia uma prática de elocução chamada *fonemol*.

O *fonemol*, antes denominado *exercício do russo*<sup>9</sup>, ou *gramelô*<sup>10</sup>, é uma ‘língua’ inventada que libera os atores e atrizes das garras do racional, permitindo que o ato da fala possa se aproximar de um entoar musical. O fato de atores e atrizes estarem livres do compromisso com a semântica, ou seja, com o significado das palavras, permite voos e investigações de sonoridades, atmosfera e ambiência sonora, muito potente para a construção da personagem e para a elaboração e vivência da situação cênica. Sobre o *fonemol* o autor e pesquisador Sebastião Milaré esclarece que

(...) graças ao *fonemol*, o texto não fica sujeito a desgastes ou aos vícios interpretativos. O ator percebe as linhas de força (...). Desse modo, avança rapidamente para dentro do universo do *significante* (...). A apropriação das palavras é um direito conquistado no decorrer do processo. Após o mergulho no universo do *significante* elas deixam de ser blocos compactos, duros, e adquirem flexibilidade expressiva e plasticidade. (MILARÉ, 2010, p. 325-326)

Como atriz e orientadora artístico pedagógica de processos em teatro, considero que a estratégia de abordar o texto pelas ‘línguas’ inventadas é chave para expandir possibilidades de elocução do texto. Seja ‘*fonemol*’, ‘*blablação*’<sup>11</sup>, ‘*gramelo*’, a intenção é focar a brincadeira com a linguagem e portanto a investigação lúdica com

---

<sup>8</sup> A melopeia é, na sua origem grega *melopoia* («composição de cantos líricos»), a arte de musicar a poesia, e passou a significar qualquer melodia (recitada ou cantada); remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético. In: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/melopecia-fanopeia-e-logopeia/>

<sup>9</sup> (...) “Para pesquisar novos tons, novos ritmos, além do trabalho de desestruturação da palavra, surgiu um exercício em que combinavam fonemas, sem qualquer sentido semântico. Soava como o idioma russo, por isso era chamado exercício do russo. Livre das armadilhas semânticas, a fala adquire valores de música: ritmo, harmonia, contraponto. (MILARÉ, 2010, p. 156)

<sup>10</sup> Antunes aportuguesou o termo, originalmente *grammelot*. “Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell’arte (...) Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopaico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo (...)” In: FO, Dario. Manual mínimo do ator. Franca Rame (Org.). São Paulo: Senac, 1997, p.97-98

<sup>11</sup> Exercício de improvisação teatral utilizado por Viola Spolin. A blablação é “a substituição de palavras articuladas por configurações de sons (...) Pelo fato de a blablação usar os sons da linguagem, subtraindo dela os símbolos (palavras), coloca o problema da comunicação no nível da experiência direta”. In: SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.108.

as sonoridades. O que nos importa é a essência da operação que este procedimento gera no imaginário sonoro e na elocução dos atores e atrizes, na relação entre semântico e o vocálico, e na percepção de quanto podemos ficar amarrados ao sentido das palavras e, portanto, presos ao semântico. A brincadeira com a sonoridade de uma língua/linguagem inventada é a possibilidade de resgatar o vocálico; a materialidade sonora da voz, segundo Cavarero (2011), foi emudecida pelo logos, pela razão.

No capítulo inicial de “Vozes Plurais” (2011), a filósofa Adriana Cavarero apresenta o conceito chave de sua teoria crítica, a *unicidade da voz*, em contraposição à filosofia metafísica fundada no conceito de universalidade. Para a metafísica, importa o que se diz, o ‘Dito’ e não quem diz, o ‘Dizer’. E, para a autora, há nisso um prejuízo profundo para o aspecto acústico da palavra, que dimensiona e corporifica a unicidade.

No contexto das artes cênicas, a voz é elemento crucial para potencializar o discurso, a narrativa cênica e a comunicação. Mas não é só isso. A voz é mais do que somente suporte para a linguagem verbal, como manifestou Artaud em “O teatro e seu duplo” (2006), ao evocar o aspecto acústico, sonoro, corpóreo, sensual da voz como sendo uma essência perdida. Mas se a voz pode mais, quanto pode a voz? Pode a voz ser mais do que instrumento ou suporte para o texto dramático? Para compreendermos os motivos que levaram ao estabelecimento de uma dicotomia entre voz e palavra, de uma dicotomia entre o aspecto acústico e o semântico, precisamos compreender a tradição filosófica ocidental. Nessa relação dicotômica e hierárquica, os aspectos acústicos são desconsiderados e os aspectos semânticos priorizados. É o primado do *logos* sobre o *mythos*.

Cavarero (2011) parece dialogar com Artaud quando invoca o elemento acústico da vocalidade, perceptivo, sensorial, intuitivo, sombrio, misterioso, único, e que foi relegado, expulso do mundo grego racional, logocêntrico e patriarcal. Temas como a loucura, a sombra, o inconsciente, “as vozes inauditas”, a ruidagem, são elementos que habitam um solo fértil de investigação, para encontrar/vivenciar novas formas de composição cênica a partir do ser/estar voz. Cavarero complementa que

(...) sintonizar-se com a sonoridade da palavra e enfatizar o gozo corpóreo, o canto da carne, a pulsão rítmica da qual jorra não é, de fato, suficiente para salvar a própria palavra do abraço mortífero do logocentrismo. A máquina metafísica que nega metodologicamente o primado da voz sobre a palavra deve ser desmontada não apenas transformando esse primado em destino essencial, mas tendo sempre em mente que a estratégia voltada a neutralizar a potência da voz é a mesma que fez permanecer inaudito o acontecimento “várias vozes”, diversas umas das outras, do fenômeno da palavra. (CAVARERO, 2011, p.31)

A imersão no CPT, no processo de ensaio e montagem das tragédias gregas, foi um divisor de águas no meu processo de formação pois expandiu as possibilidades de elocução do texto trágico. Pude experienciar a tensão latente entre o semântico e o vocálico e como o material sonoro absolutamente experimental oriundo de extensos períodos de ensaio não alcançava as exigências estéticas formais no processo de lapidação e finalização da obra e eram, por fim, descartados. No processo de lapidação do espetáculo, depois de longos meses de ensaio só falando em *fonemol*, todos os ruídos, algaravias, interjeições e estranhezas ou “sujeiras” vocais passaram por um intenso processo de filtragem, de limpeza na busca do acabamento estético da obra.

Os anos se passaram, desde essas experiências em “As Troianas” e “Medeia”, e permaneceu vibrante em mim o desejo de voltar a essas vozes, àquelas vocalidades vivenciadas nos ensaios. Nesse sentido, a pesquisa e ainda mais fortemente a ação “Desconcerto, uma cantata para ossos” procurou escutar essas vozes inauditas. Fui fomentando essa sistemática de escuta-ação e desenvolvendo um espaço para acolher/escutar e vocalizar tudo aquilo que ficou de fora do espetáculo, que não teve lugar ainda de existência. Um espaço para colher esses materiais. O desafio tem sido garantir os princípios fundamentais que regem nossa filosofia de trabalho, que é proporcionar um ambiente de experimentação e percepção vocal, bem como a investigação das sonoridades que nos habitam no modo on-line/remoto.

### **Poética, Performance e Rito no liso das telas**

O pesquisador suíço Paul Zumthor em “Performance, Recepção e Leitura” (2007) critica as dicotomias existentes entre escrita e oralidade e menciona que, na poesia vocal, onde as demarcações entre escritura e performance estão borradas, essa dicotomia inexistente. Em se tratando do texto poético, Zumthor irá distinguir “poesia” de “literatura”. Para Zumthor “literatura” tem uma demarcação histórica e uma limitação espaço-temporal, ou seja, se refere à civilização européia (2007). A *poesia*, por outro lado, é mais ampla, “é uma arte da linguagem humana” (2007, p. 12). Segundo Zumthor há uma convergência profunda entre performance e poesia pois ambas aspiram uma qualidade de rito.

Mas, como nutrir essa qualidade de rito em meio ao pandemônio da pandemia? O isolamento social nos forçou a interagir somente por telas, nossos corpos estão ainda mais sobrecarregados de telas. A todo momento estamos diante do que o filósofo sul-

coreano Byung-Chul Han chamou de “liso”. Para Han, em “A salvação do belo”, o liso

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

Imersos nesse “liso” digital, nossos corpos interagem chapados nas telas dos laptops e smartphones, perdemos as possibilidades de volume e de profundidade. Carentes das nossas ações peripatéticas cotidianas das salas de ensaio, rodas de conversa e partilhas presenciais, hoje nos relacionamos na bidimensionalidade. Nossas relações carecem de espacialidade, volume, temperatura e vibração. Han, em entrevista à ao jornal *El País*, dimensiona que o coronavírus e a pandemia aceleraram os males do nosso tempo. Sobre o trabalho em casa ele diz “causa tanto cansaço principalmente porque carece de rituais. É esgotante trabalhar sozinho, passar o dia todo sentado de pijama na frente da tela do computador. Também ficamos exaustos com a falta de contatos sociais, a falta de abraços e de contato corporal com os outros”<sup>12</sup>.

Mas, insistimos e procuramos desdobrar esta realidade e encontrar maneiras de fomentar o poético, o sensível em nossos encontros virtuais, procurando ritualizá-los. Ainda que estejamos mediados pelas telas, ainda que a vocalidade, com o impacto dos meios tecnológicos perca justamente “a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo”. Ainda que haja “uma alienação particular, uma desencarnação” (2007, p.16) por conta da tecnologia dos *media* há

(...) a ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita (...) Necessariamente parece-me que a voz viva tem necessidade - uma necessidade vital - de revanche, de “tomar a palavra” (ZUMTHOR, 2007, p.15-16)

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

## **Escutar uma voz**

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-03-23/teletrabalho-zoom-e-depressao-o-filosofobyung-chul-han-diz-que-nos-exploramos-mais-que-nunca.html>

Chamar um ouvido para acolher seu grito. (...) Antes de se fazer palavra a voz é uma invocação dirigida ao outro e confiante num ouvido que a acolhe. (Cavarero, 2011, p. 198)

Para a ação performativa “Desconcerto, uma cantata para ossos”<sup>13</sup> escolhi enfatizar o acústico e a escuta. Escolhi desligar a minha câmera e compartilhar somente a minha voz, palavras e sonoridades. Ao retirar os estímulos visuais procurei, no descanso do olhar, aguçar a escuta. Em meio à realidade pandêmica, com o excesso das experiências virtuais por telas, busquei na experiência acústica um campo para, através destes dispositivos digitais, potencializar o sensível, nutrir os corpos, as presenças e as relações entre emissor e ouvinte, ainda que no modo virtual.

A ação fez um convite para as pessoas ali presentes, ou melhor, ali ‘conectadas’, a uma experiência sonora imersiva de escuta de uma voz. Um convite para o engajar do corpo no contato com essa voz, com essa fala poética e sonora. A fala, tomada aqui como poesia sonora, buscou afetar o corpo do ouvinte pela voz. A professora e pesquisadora Mirna Spritzer, em recente artigo para a revista *Voz e Cena*, nomeia como “poética da escuta” esta compreensão da “fala como compositora de tempos e durações” (SPRITZER, 2020, p.36); a fala, em sua dimensão acústica, como narrativa poética. Ela explica que

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

A ação do escutar também foi desenvolvida por mim, no sentido de aguçar minha própria escuta aos sons que me habitam, ao fluxo dos pensamentos, à minha memória sonora. Nesse sentido, deixei espaço aberto para que soassem também impulsos sonoro-vocais. Um concerto dos impulsos vocais. Na verdade, um desconcerto, pois houve espaço para ruídos, sonoridades outras e dissonâncias para potencializar a poética singular da vocalidade. Abrir espaço para inúmeros impulsos sonoros sem a ambição de comunicar e que, assim como a respiração, simplesmente acontecem.

De modo prático, houve um investimento de tempo para a vivência da respiração, exploração da respiração em sua potência criativa, e busca de estados de

---

<sup>13</sup> “Desconcerto uma cantata para ossos” aconteceu no dia 16/06/21 pela manhã, no GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si, em modo remoto. Ensaio gravado dias antes disponível em: <https://youtu.be/tgajy5fcKHI>

percepção de uma escuta de si, sensível e ativa. Houve uma ênfase na potência de estados de improvisação onde há vulnerabilidade e incompletude, que se distancia e rompe com o normativo, o hegemônico. Exploração dos silêncios entre palavras, entre respirações, investimento em pausas e suspensões, na voz falada, mas também na voz cantada. Na leitura em voz alta e, também, no improviso vocal através da experimentação vocal com as glossolalias.

### **Escritura como experimentação - o devir dissertação**

Na relação entre a prática artística e a escrita tenho investigado a possibilidade da escritura como experimentação, impregnando-a também dos aspectos rituais, poéticos e performativos. A escritura como jogo, ritualização da linguagem. Como se trata da prática como pesquisa, desde os primeiros “passos” venho realizando experimentos vocais que fizeram brotar textualidades poéticas que estão, pouco a pouco, compondo um conjunto de reflexões acerca da vocalidade. As experimentações vocais, seja no trabalho solo atoral<sup>14</sup>, seja na condução do laboratório de experimentação vocal (Lab\_Voz)<sup>15</sup> têm fecundado uma escritura que pretende se condensar na “matéria bruta para o devir” da dissertação.

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

Através da narrativa poética, os conceitos bailam e pensamentos auscultados

---

<sup>14</sup> No processo do mestrado já realizei dois experimentos cênicos tendo a voz como impulsionadora da cena. São eles: “Vozes da Sombra - entoando Cassandra” de 2019 e “Selva Ecoa Medeia” de 2020, este último disponível em: [GABRIELA FLORES - Selva Ecoa Medeia \(poema cênico\) - YouTube](#)

<sup>15</sup> O Lab\_Voz (laboratório de experimentação vocal) acontece desde 2018 e integra as ações desta pesquisa. Entendendo como fundamental criar um espaço de compartilhamento das problemáticas da pesquisa do mestrado com meus pares, atrizes e atores, iniciei uma série de encontros em formatos e contextos diversos (oficina, curso, workshop) que procuraram fomentar processos criativos com enfoque na performatividade vocal, investigando recursos da voz como impulsionador da cena.

brotam. Escrevo como quem escuta. Escuto as letras, as palavras impressas no livro de Paul Zumthor, por exemplo, uma das minhas referências teóricas. Escrevo como quem escuta os ossos, os fluidos, as vozes que me habitam. Memórias. Zumthor (2007) nomeia como “consciência penumbral”, e diz que

(...) a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, eu mesmo. (ZUMTHOR, p. 79, 2007)

As experiências vivenciadas, e partilhadas nesta ação performativa, têm na matéria poética um terreno possível para fazer diluir dicotomias: corpo-mente, emoção-razão, escritura-oralidade, semântico-acústico, *mythos-logos*. Talvez, futuramente, essa escrita possa existir enquanto dramaturgia. Esse é o desejo. Mas, por enquanto, o que temos é um conjunto de pequenos textos, poeminhas, que narram as experiências e buscam através dessa narrativa fazer pulsar os rumores das palavras, suas vibrações, estados de ânimo, sensações que perpassam e invadem o ser/estar da pesquisa, a convivência mesma com as problemáticas que surgem, o enfrentamento dos fantasmas, os encantamentos e devires.

A experimentação vocal alimenta a escrita que alimenta a experimentação vocal. As leituras teóricas fazem girar ideias para as experimentações vocais que geram escrituras poéticas que mobilizam novas leituras e gira, gira, gira. Tem sido uma ação sistemática, experimentar vocalmente, gravar e depois ouvir. Escrever. Nesse processo experimentação, gravação/audição e escritura as questões da pesquisa vão tomando corpo, criando uma matéria palpável, sonora, em uma combinação singular. A ação de escutar, de deixar ressoar os impulsos. É um jogo entre a emissão vocálica e a percepção acústica. Sobre este jogo a filósofa Adriana Cavarero diz

O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos (CAVARERO, 2011, p. 18)

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

a escrita ganha

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

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

### **Silêncio (uma mulher embala a si mesma)**

*“quando no escuro uma voz de mulher se entrega ao canto, invisível no parapeito de uma janela apagada”<sup>16</sup>*

A escutar vozes sim  
e enquanto escrevo  
amplifico-as permito seu ecoar  
ressonância e vibrância a dançar  
ao escrevê-las incorporo sua vibração tensão  
elas existem livres até gargalham são tão sonoras vozes  
gordas graves e agudas  
lancinam deliram  
todas querem ecoar soar ressoar  
mas minhas mãos lentas seguram o ritmo ainda não voam  
tenho a vida pela frente  
para equalizar mão e boca cérebro e som  
essa uma *escrevivência*<sup>17</sup>  
calo na mão  
e então depois de engravidá-las  
pari-las livro canção.

### **Considerações finais - Por uma pedagogia da experimentação**

São diversas as possibilidades de trabalhar a voz e múltiplas são suas

---

<sup>16</sup> CALVINO, 1995, p. 38.

<sup>17</sup> A escritora Conceição Evaristo que cunha este termo inspirado e poético, faz alusão a uma escrita que nasce da vivência.

problemáticas. Sigo procurando responder o que garante o desenvolvimento de uma prática diária para atrizes e atores, um treinamento que possa ser realizado independentemente de estar vinculado à determinada montagem ou a uma determinada linguagem estética. Uma vivência que seja aberta de tal modo que não desenvolva vícios que depois se tornam problemas de difícil transposição. Um treinamento autogênico talvez? Sim, ou seja, um processo de estudo autogerado pelas atrizes e pelos atores em seu próprio benefício e para uma melhor manutenção de seu aparato, de seus corpos (físico, mental, emocional, intelectual, poético). A linguagem sonora é elemento fundamental para formação de atores e atrizes, pois perpassa uma imaginação auditiva e uma memória auditiva, a improvisação sonora no exercício da imaginação pela experimentação vocal. Trata-se de um exercício de liberdade.

Além desse trabalho mais solitário de estudo, experimentação e escrita, tenho me perguntado como estes princípios que regem e constelam na minha prática de pesquisa podem se tornar princípios compartilháveis e ensináveis. O laboratório de experimentação vocal, o Lab\_Voz, tem sido então o espaço onde posso partilhar estas ideias e práticas.

Há algo da aprendizagem que está relacionado a um processo quase alquímico, do que acontece dentro de cada um de nós. Os processos de experimentação são também processos de autoconhecimento. Interessa-me pensar o treinamento e os exercícios como práticas de transformação de si, de um cuidado de si. E aqui voltamos ao Devaneio operante de Bachelard (1988, p. 179), pois o conhecimento, a aprendizagem, não se dão somente como um processo racional, pelo pensamento organizado e controlado, mas também como um processo meditativo (VARGENS, 2013) e imaginante.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gil de. **diferença voz glossolalia artaud performance**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Brasília, 2015.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CALVINO, Italo. **Um rei à escuta**. In: Sob o sol-jaguar. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Tradução Marília C.G Carneiro e Déborah Maia de Lima. In Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte. ARJ I Brasil I Vol. 1/1 I p. 1-17 I Jan./Jun. 2014. Disponível em: [Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico | ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes \(ufrn.br\)](#). Acesso em: 08 de julho de 2021.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**: o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

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

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

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