



LINEKER HENRIQUE DE OLIVEIRA

**POR UMA EXPERIMENTAÇÃO  
INDISCIPLINAR  
DO ARTISTA DA CENA**

CAMPINAS  
2013





UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

LINEKER HENRIQUE DE OLIVEIRA

**POR UMA EXPERIMENTAÇÃO  
INDISCIPLINAR  
DO ARTISTA DA CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Artes da Cena.

**Orientador: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior**

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Lineker Henrique de Oliveira, e orientada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior.

---

CAMPINAS  
2013

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

OL42p Oliveira, Lineker Henrique de, 1987-  
Por uma experimentação indisciplinar do artista da cena / Lineker Henrique de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Matteo Bonfitto Júnior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Voz. 3. Movimento. 4. Dança. 5. Teatro. 6. Canto. I. Bonfitto, Matteo, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** For an interdisciplinary experimentation of the performer

**Palavras-chave em inglês:**

Creation (Literary, artistic, etc.)

Voice

Movement

Dance

Theater

Singing

**Área de concentração:** Artes da Cena

**Titulação:** Mestre em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Matteo Bonfitto Júnior [Orientador]

Verônica Fabrini Machado de Almeida

Marina Fernanda Elias Volpe

**Data de defesa:** 12-12-2013

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo  
Mestrando Lineker Henrique de Oliveira - RA 62304 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior  
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Titular



Prof. Dr. Marina Fernanda Elias Volpe  
Titular



*Dedico este trabalho à memória de  
minha mãe, Gessilda Maria Silveira de  
Oliveira, que me ensinou tanto sobre  
ser homem e sobre ser mulher...*



## Agradecimentos

Agradeço primeiramente à vida, ao universo e suas conspirações, ao caos, às forças visíveis e invisíveis que me atravessaram e me fizeram escolher (ou me escolheram para) o caminho da arte.

Agradeço a todos os artistas, mestres e amigos que me provocaram com sua arte, que me inspiraram e que me deixaram transtornado, produzindo em mim um desejo arrebatador pela criação.

Ao meu orientador, prof. Dr. Matteo Bonfitto, por toda a confiança depositada em meu trabalho, ainda que algumas vezes o caos e a minha “indisciplina” ameaçassem fazer tudo ruir. Obrigado por todos os direcionamentos e por insistir tanto em que eu buscasse meus interlocutores!

À Marina Elias, minha amiga, mestra e parceira de tantos anos, por toda a generosidade de contribuir e trocar comigo durante o desenvolvimento desta pesquisa. Obrigado por disparar a maioria das inquietações que me levaram a ingressar no mestrado. Obrigado por ter me acolhido, me desafiado, acreditado, por ter escrito tantas coisas bonitas em minha “alma de papel”.

À Regina Machado, minha eterna professora, por me instigar a desvendar os caminhos da voz, por não permitir que eu me acomodasse em minhas zonas de conforto. Por me provocar, por seguir trocando e participando de meus processos. Por me lembrar que “sou cantor”, nos momentos em que eu quase desisti de cantar, seduzido pelos outros fazeres artísticos. E obrigado por me lembrar do contrário quando em algumas de nossas conversas eu dizia que esses outros fazeres estavam me tomando muito tempo.

À minha querida diretora Holly Cavrell, pela amizade, por acreditar em minha dança, por me fazer bailarino, por me receber com tanta confiança e carinho na Cia. Domínio Público.

Às professoras do método BPI, em especial à professora Graziela Rodrigues, por me fazer entrar em contato com meu interior e por me receber sempre com tanta generosidade e afeto. Por me ensinar tanto sobre devoção e vocação.

Ao prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, pelas conversas e retornos sempre tão sinceros e generosos, pela potência do *Campo de Visão*.

À Verônica Fabrini, pela poesia de suas palavras, pelas observações tão preciosas no Exame de Qualificação, por me provocar a ser mais ousado na escrita, a trazer a poesia para o trabalho.

À Cia SeisAcessos, nas pessoas de Chico Lima, Eduardo Bordinhon, Isis Andreatta, Juliana Melhado, Mariama Palhares e Patrícia Árabe, por tantos momentos de troca, de parceria, de amor e amizade. Por terem me estimulado tanto a iniciar esta pesquisa.

Aos integrantes da Cia. Domínio Público, especialmente ao elenco do “Posso dançar pra você?”, por me ensinarem tanto sobre afeto, simplicidade e delicadeza. Por me promoverem encontros únicos!

Ao grupo VÃO, por contribuir direta e indiretamente com esta pesquisa, sempre me inspirando e me desestabilizando com suas danças.

Aos meus alunos, por me promoverem experiências únicas, por experimentarem e por me permitirem experimentar.

A todos os meus amigos parceiros de trabalhos e pesquisas, em especial à Pâmella Villanova, pelas contribuições tão valiosas a respeito do espetáculo “Depois”, e à Margarida Sequeira, pelo bom humor de sempre e por me ajudar a entender o português do José Gil.

À Adriana Grecchi e a todos os colegas da plataforma de criação “Exercícios Compartilhados”, por ainda que nos últimos momentos desta pesquisa me permitirem entrar novamente em laboratório, experimentando com meu corpo e minha voz muito do que eu apenas havia conduzido “do lado de fora” até então.

Ao Tadashi Endo, por me provocar a “cantar com meu corpo e dançar com minha voz”.

À Meredith Monk, por me fazer não ter palavras para descrever a beleza de nosso encontro. Por me tocar profundamente...

À UNICAMP; a todos os professores do curso de dança que me acolheram com tanta abertura e me fizeram dançar; aos funcionários Helder e Luiz do Departamento de Artes Cênicas e ao Mercúrio do Departamento de Artes Corporais, por sempre darem um jeito para que eu não ficasse sem sala para a realização dos laboratórios desta pesquisa; ao Vinícius por me auxiliar com todos os trâmites da Fapesp; à Letícia da secretaria de pós-graduação por me socorrer com os prazos a estourar.

À Fapesp, por viabilizar a realização desta pesquisa e minha participação no curso “Dancing Voice/Singing Body”.

Ao Rodrigo, meu companheiro, amor e amigo, por toda paciência, compreensão e cuidado. Por ser tão presente em minha vida. Por me permitir voar. Por me ensinar tanto sobre generosidade e entrega.

Ao meu pai, por me ensinar tanto sobre a vida, por todo o amor e dedicação. Por se doar tanto à família. Por ter apoiado minhas decisões e meus estudos no caminho da arte. A minhas irmãs, Lorena e Lorraine, pelo amor incondicional, por preencherem várias lacunas, por fazerem com que eu me sinta sempre amparado. À minha mãe (*in memoriam*), por toda a saudade deixada, por ter me amado tanto, por dançar em mim.

Por fim, meu mais profundo agradecimento ao NUA e a todas as artistas que participaram dos laboratórios desta pesquisa, e sem as quais nada disso seria possível:

A Amanda Gonsales, Andressa Marques, Carla Diez, Larissa Meneses, Luísa Dalgalarrodo, Mimi Tortorella, por terem contribuído tanto no período em que estiveram conosco.

À Cora Laszlo, por sempre se lançar, pela espontaneidade, por sua dança de corpo

e voz; à Maíra Magnoler, por me surpreender constantemente em sua criação, pela intensidade de seus sentidos e pela radicalidade de suas escolhas. Suas presenças seguirão reverberando em nós!

À Bruna Lucchesi, pela força de sua voz que se faz corporeidade, rasga e desestabiliza o espaço nos arrebatando por completo, por me abrigar tantas noites na deliciosa tranquilidade da Vila São João. À Carolina Holly, pela verdade de sua experimentação, compromisso, inteireza e intensidade que nos contaminou a todos, pelo cuidado em contribuir sempre da melhor forma possível, por agregar o coletivo. À Júlia Del Bianco, pela confiança, por me encantar com sua presença cênica, por se desafiar e se mostrar muito mais forte do que imaginávamos, por nos fazer gargalhar. À Renata Dalmora, por se lançar, se desnudar, por se deixar tomar, por ir às últimas consequências para que sua experiência se materializasse em corpo e voz diante de nossos olhos. À Talita Florêncio, pela poesia de seu movimento, pela força de sua presença, pelos relatos tão profundos de suas experiências, pela amizade. Obrigado por permanecerem até aqui, pela paciência, pela entrega, pela confiança, por acreditarem, ou mesmo quando não acreditavam, por se arrisarem, se doarem tanto!



## RESUMO

Pensar a experimentação como um caminho possível ao desenvolvimento técnico-poético do artista da cena e à criação. Pensar uma prática corporal e vocal integrada, sob o prisma da corporeidade. Pensar a criação artística sob um olhar inter, trans e indisciplinar. Essas são algumas questões que norteiam este estudo, que se propõe como um material a ser apropriado e experimentado por artistas da cena que buscam ampliar as fronteiras de seus saberes e fazeres. A pesquisa apresenta a sistematização de alguns exercícios que têm por objetivos experimentar e reconhecer algumas possibilidades da conexão entre corpo e voz, voz e movimento, considerando também os aspectos sensíveis e pulsionais presentes na criação artística. Apoiando-se ainda em outras práticas artísticas, essa sistematização foi integrada ao processo de criação do espetáculo “Depois”, que teve a participação de atrizes, bailarinas e cantoras, alunas e ex-alunas do Instituto de Artes da UNICAMP, integrantes do “NUA – Coletivo Artístico Indisciplinar”.



## **ABSTRACT**

Thinking of an experiment as a possible path to technical-poetic development of a creative artistic scene. Thinking of an integrated practice between voice and body from the perspective of embodiment. Thinking of an artistic creation through an inter, trans and 'indisciplinary' perspectives. These are some aspects that guided this study, proposed as a material that can be used and experienced by artists who seek to enhance the boundaries of their knowledge and practices. This research presents a systematization of some exercises that are designed to activate the connection between body and voice, voice and movement, considering the sensitive and instinctual aspects that are part of an artistic creation. Relying on a variety of artistic practices, this systematization was integrated into the creation of the play "Depois" ("Afterwards"), which integrated in its cast actresses, dancers and singers, all of them students and former students of the Arts Institute of UNICAMP.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 01 – Exercícios.....</b>	<b>21</b>
1.1 O trabalho sobre as tensões desnecessárias.....	22
1.1.1 <i>Libertando-se das tensões desnecessárias.....</i>	<i>26</i>
1.2 Interferências do movimento sobre a voz.....	31
1.2.1 <i>Pressionar, empurrar e abandonar.....</i>	<i>36</i>
1.2.2 <i>Ativação do movimento pela sensibilização coluna.....</i>	<i>40</i>
1.3 O trabalho do tônus.....	46
1.3.1 <i>A modelagem a partir de uma exploração em curso.....</i>	<i>48</i>
1.3.2 <i>Escala de gradação do tônus.....</i>	<i>49</i>
1.3.3 <i>A recuperação da corporeidade pelo tônus.....</i>	<i>53</i>
1.4 O movimento canta e a voz dança.....	55
1.4.1 <i>Cantando com o movimento e dançando com a voz.....</i>	<i>56</i>
1.5 O trabalho com a imaginação.....	63
1.5.1 <i>Exercício da imaginação.....</i>	<i>65</i>
1.6 As tensões entre o falar e o cantar.....	70
1.6.1 <i>Transitando entre o cantar e o falar.....</i>	<i>72</i>
1.7 Outros exercícios que fomentaram e contribuíram com nossas experimentações .....	75

1.7.1 O Campo de Visão.....	76
1.7.2 O dojo do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete.....	78
1.7.3 A Zona de Improviso.....	81
1.7.4 Os Viewpoints e a experiência com a Meredith Monk.....	84
1.8 Algumas considerações sobre a participação de artistas de diferentes formações nos laboratórios da pesquisa e suas diferentes relações com as práticas experimentadas.....	89
<b>CAPÍTULO 02 – Depois – “Ensaio poético da criação”, ou “Um desabar de mundos” .....</b>	<b>93</b>
<b>CAPÍTULO 03 – Por uma experimentação indisciplinar do artista da cena.....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>119</b>
<b>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO – Vídeo do espetáculo “Depois” .....</b>	<b>123</b>

# INTRODUÇÃO

## *I – Do que me trouxe até aqui*

Este trabalho é fruto de uma trajetória artística pessoal. É também a síntese de um momento, de uma etapa, de uma investigação que segue continuamente, que se transforma e se atualiza a cada novo encontro. Assim, para que melhor se possa compreender cada escolha aqui presente, é necessário refazer o percurso das experiências artísticas que me trouxeram até aqui.

Ingressei como cantor no curso de Música Popular da UNICAMP no ano de 2006. Antes disso, todas as minhas experiências artísticas não passavam de um caminho autodidata movido por um grande querer. Nunca havia feito uma aula de dança, tive pouquíssimo contato com teatro e o máximo que fiz foram aulas de técnica vocal para o canto popular durante um ano antes do início da graduação.

A grade horária do curso de Música Popular continha disciplinas práticas e teóricas. Essas disciplinas eram voltadas para a reflexão de aspectos como história da música (com foco especial sobre a canção popular brasileira), produção musical (no campo da indústria fonográfica), semiótica da canção, percepção harmônica, melódica e rítmica, arranjo, harmonia, prática de conjunto e, no meu caso, aulas de canto. As aulas de canto, ministradas pela professora Dra. Regina Machado<sup>1</sup> eram voltadas especialmente para o estudo do canto popular no Brasil, sendo que a cada semestre estudávamos um período, movimento ou estilo específico da música brasileira, como a Época de Ouro do Rádio, a Bossa Nova, a Tropicália, etc... Ao fim de cada semestre apresentávamos um espetáculo musical como resultado do estudo de alguns desse recortes.

Apesar dessa vasta estrutura que compunha a grade de disciplinas obrigatórias do curso de música, instigava-me desenvolver e compreender outros aspectos de estar no palco como cantor que não apenas as questões vocais e musicais. Sentia-me provocado a investigar, por exemplo, a relação que meu corpo estabelecia com meu

---

<sup>1</sup> Regina Machado é professora do curso de Música da UNICAMP.

canto, minha presença cênica e conexão com o espectador. Como o curso de música me oferecia muito pouco em relação a esses aspectos, compreendi então que eu deveria buscá-los em outro lugar. Como o Instituto de Artes da UNICAMP abrigava os cursos de Artes Cênicas, Artes Visuais, Artes Corporais, Midialogia e Música, intui que nos cursos de Artes Corporais ou Artes Cênicas eu encontraria algo que pudesse me promover alguma experiência nesse sentido.

Logo no início do primeiro semestre da graduação, tive a oportunidade de participar do grupo dos laboratórios da pesquisa de mestrado da Prof. Dra. Marina Elias (DAC/UFRJ) intitulada “Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico-poético do ator dançarino e para a criação cênica”. O grupo era formado em sua maioria por alunos do primeiro ano dos cursos de Artes Cênicas e Dança, duas estudantes do curso de Artes Visuais e eu. O foco desse estudo era pesquisar principalmente a improvisação como ferramenta para a criação. A pesquisa e os laboratórios tiveram a duração de dois anos, e um de seus desdobramentos foi o espetáculo “Alma de Papel”, com uma linguagem híbrida entre a dança e o teatro.

Ao fim de seu mestrado, Marina Elias ingressou no doutorado, também na UNICAMP, e junto a uma parcela desse grupo que havia participado dos laboratórios do mestrado, segui com ela em sua pesquisa de doutorado (UNICAMP/FAPESP). A pesquisa, que a princípio tinha como proposta estudar a improvisação como linguagem, posteriormente se desdobrou em um olhar sobre o trabalho do improvisador<sup>2</sup>. O grupo formado principalmente por alunos dos cursos de dança e artes cênicas deu origem à Cia SeisAcessos<sup>3</sup>, da qual fiz parte até o fim de 2011. Possuindo como principal trabalho o espetáculo improvisado “Trânsito Livre”, debruçávamo-nos no estudo da improvisação como linguagem espetacular. Também no trabalho com Marina Elias, ainda na época do mestrado, fui apresentado ao exercício de improvisação “Campo de Visão”, sistematizado pelo prof. Dr. Marcelo Lazzaratto<sup>4</sup>, que estaria

---

<sup>2</sup> ELIAS, Marina. Cartografia de um Improvisador em Criação. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de Doutorado, Campinas, 2011.

<sup>3</sup> Sob a direção de Marina Elias, a Cia SeisAcessos desenvolveu de 2008 a 2012 uma pesquisa de criação artística a partir de um olhar sobre o improvisador e a ruptura das fronteiras de linguagem, especialmente entre a dança e o teatro, tendo como principal trabalho o espetáculo improvisado “Trânsito Livre”.

<sup>4</sup> Marcelo Lazzaratto é professor Dr. do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP e diretor da Cia Elevador de Teatro Panorâmico (São Paulo, SP).

presente posteriormente em outros momentos de minha trajetória artística e que trouxe diversas contribuições para esta pesquisa<sup>5</sup>.

Desde o primeiro semestre de participação nos laboratórios do mestrado de Marina Elias, ainda em 2006, passei a me atentar ainda mais para a minha relação com meu corpo, pois em muitas dinâmicas corporais percebia inúmeras limitações minhas perante o restante do grupo. Reconhecendo que havia um grande percurso a ser percorrido para o desenvolvimento de um trabalho corporal, ainda que para me potencializar como cantor, decidi me matricular nas disciplinas de Técnica I<sup>6</sup> e Danças do Brasil<sup>7</sup> do curso de Dança da UNICAMP. Assim, no segundo ano da graduação em música, passei a cursar essas disciplinas como eletivas, que juntas somavam uma carga horária de 10 a 12 horas semanais. Após um ano de aulas, completamente apaixonado e arrebatado pelo processo de transformação que eu experimentava com meu corpo, decidi seguir me dedicando à dança, e continuei utilizando todos os meus créditos de eletivas e extracurriculares para seguir cursando essas disciplinas. Ao fim de 2010, terminava todos os semestres das disciplinas de Técnica e Danças do Brasil da grade horária do curso de dança da UNICAMP<sup>8</sup>, além de algumas disciplinas de Tópicos Especiais, voltadas ou para a Educação Somática ou relacionadas ao Método BPI<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Em 2009 participei de um curso de um semestre com o professor Dr. Marcelo Lazzaratto e com a Cia Elevador de Teatro Panorâmico, e em 2011 participei dos laboratórios da pesquisa de mestrado de Rodrigo Spina (UNICAMP), que desenvolveu um estudo sobre a voz no Campo de Visão (SPINA, 2012).

<sup>6</sup> A disciplina ministrada pela prof. Dra. Mariza Lambert abordava especialmente elementos do sistema Laban/Bartenieff e princípios de alguns trabalhos de educação somática, aliados a sequências coreográficas voltadas para a dança contemporânea.

<sup>7</sup> Ministrada pela prof. Dra. Ana Carolina Melchert, a disciplina tinha como ementa o trabalho do “Inventário no Corpo”, um dos três eixos que compõe o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete).

<sup>8</sup> Entre o segundo e o quinto ano da graduação em música, tive aulas no departamento de Artes Corporais com as professoras Mariza Lambert, Júlia Ziviani, Ângela Nolf, Daniela Gatti, Adriana Paes, Ana Carolina Melchert, Graziela Rodrigues, Inacyra Falcão, Larissa Turtelli e Holly Cavrell.

<sup>9</sup> Criado pela prof. Dra. Graziela Rodrigues (UNICAMP), o BPI é um método de criação/formação em dança que vem se desenvolvendo desde a década de 80 pela professora e por seus orientandos de pesquisas de mestrado e doutorado no programa de pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP. Estruturado em três eixos principais – Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Incorporação da Personagem – o método prioriza a identidade do bailarino em todo o processo de construção do espetáculo de dança. “O BPI trabalha a dança no sentido do desenvolvimento da imagem corporal do bailarino em contato com sua originalidade e da não manutenção e perpetuação de uma imagem corporal idealizada”. (RODRIGUES, 2006) Apesar de não ter me aprofundado com um projeto de pesquisa específico, muito me marcaram as vivências com o método. Assim como em relação ao Campo de Visão, reconheço diversas contribuições promovidas pelo contato com o método e com a professora Dra. Graziela Rodrigues para esta pesquisa.

As experiências com a dança e o teatro (em especial com o teatro de improvisação) – que a princípio seriam apenas trabalhos complementares à minha formação de cantor – como descrito anteriormente, foram ganhando cada vez mais espaço em meus estudos e em meu dia a dia. À medida que esse processo ia se sedimentando, cada vez menos havia para mim um caminho principal. O que era “apenas” uma busca por alargar minhas potencialidades como cantor passou a ser também uma possibilidade de me expressar e criar artisticamente. Ignorava os rótulos que me eram impostos, como um “cantor que dança”, ou um “dançarino que atua”, e compreendia que deveria seguir fazendo, experimentando. Dividia o meu tempo e minha energia entre as disciplinas obrigatórias do curso de música, as eletivas na dança e os laboratórios da pesquisa da prof. Dra. Marina Elias junto à Cia SeisAcessos, além de outros experimentos artísticos extracurriculares que iam se ramificando dessa jornada de práticas. Também em 2010, fui convidado pela prof. Dra. Holly Cavrell<sup>10</sup> para integrar como bailarino o elenco da Cia. Domínio Público<sup>11</sup>. O trânsito por esses três eixos (a dança, a música e o teatro) durou todo o período da minha graduação.

Ao longo desse processo, apesar da ampliação de possibilidades gerada por todos esses fazeres paralelos, a expressão corporal do cantor (e neste caso do meu corpo ao cantar) ainda me parecia uma questão mal resolvida. Percebia-me mais potencializado que antes durante as apresentações de música, tinha muito mais consciência do meu corpo, mas tudo me parecia ainda um pouco fragmentado. Havia ainda a dificuldade em experimentar uma conexão mais profunda entre corpo e voz apenas a partir do trânsito disciplinar entre os elementos do canto, da dança e da improvisação teatral. Eu identificava suas potências, mas talvez justamente por serem, na minha experiência específica, caminhos muito mais paralelos que confluentes, não conseguia radicalizar os possíveis pontos de encontro entre essas práticas distintas.

Em 2008 e 2009, fui convidado a fazer a preparação vocal/musical de alguns espetáculos da turma de 2006 do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Trabalhando

---

<sup>10</sup> Holly Cavrell é professora do departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

<sup>11</sup> Criada em 1995 pela bailarina, coreógrafa e professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – Holly Cavrell – a Cia. Domínio Público tem o seu foco voltado para a pesquisa em dança contemporânea, visando e estimulando a criação, produção e circulação de espetáculos artísticos.

com esses atores, percebi que suas dificuldades eram diferenciadas das que eu vinha percebendo até então em mim, em meus alunos de canto e em outros cantores com quem eu compartilhava minhas experiências. Conseguíamos um resultado satisfatório nos laboratórios, havendo um aprimoramento vocal e musical notável. No entanto, quando tentávamos transpor a canção para a cena teatral, dificilmente conseguíamos gerenciar os elementos da cena e do canto de maneira interseccionada. Os atores ou perdiam a qualidade do trabalho técnico vocal e musical ou perdiam a potência expressiva e a conexão com os conteúdos teatrais.

No trabalho com a Cia SeisAcessos, entrava em contato com outras questões referentes à cena cantada, neste caso dentro do contexto de improvisação em que se colocava o espetáculo “Trânsito Livre”. Sentia nos improvisadores uma dificuldade de se apropriarem do canto em função da cena improvisada, radicalizando suas escolhas vocais e musicais para promover seu encontro com o hibridismo proposto em grande parte das cenas que ocorriam sem o canto (neste caso um hibridismo entre a dança e o teatro). Sempre que surgia algum conteúdo musical, ele ficava sujeito aos pressupostos que cada improvisador tinha de suas próprias potencialidades vocais e musicais, e poucas vezes era levado de fato ao campo da experimentação.

Em 2009, em um período de grande atividade vocal como cantor, e em meio a todas essas experiências interdisciplinares, deparei-me com um problema de voz que nem as aulas de canto convencionais nem o tratamento com fonoaudiólogos conseguiam solucionar. Comecei a perder o controle sobre a região aguda de minha voz e passei a ter grandes dificuldades na mudança entre um registro vocal<sup>12</sup> e outro. Nesse período passei por situações desesperadoras. Durante algumas apresentações minha voz “me abandonava” e o ar saía sem qualquer fonação.

Nessa mesma época soube de uma amiga que estava fazendo aulas de Voz e

---

<sup>12</sup> Os diferentes registros vocais são fruto de diferentes ajustes musculares das pregas vocais. Expressões como “voz de peito”, “voz de cabeça” e “falsete” são empregadas em muitos trabalhos vocais para defini-los, apesar de serem nomenclaturas bastante complexas e divergentes até mesmo para cantores profissionais e professores de canto. Esses registros existem em todas as vozes, ainda que algumas pessoas tenham pouca intimidade com alguns deles. A mudança entre os registros será uma forma de transitar por diferentes regiões da tessitura vocal (graves, médios e agudos). No capítulo 01 falarei um pouco mais sobre esses registros.

Técnica Alexander<sup>13</sup> com a professora e cantora Izabel Padovani<sup>14</sup>. Por indicação dessa amiga, agendei uma aula, esperando encontrar alguma possibilidade de lidar com o problema vocal que estava me impedindo de cantar. Já no primeiro encontro, identificamos um movimento de inclinar a cabeça para trás e comprimir a cervical, e compreendemos que, segundo os princípios da Técnica, esse poderia ser o centro de todos os meus problemas vocais.

Passamos a trabalhar insistentemente sobre essa questão, mas de um modo completamente novo e complexo para mim. A regra era “não fazer”. Era permitir. Deixar o trabalho acontecer. Ser passivo aos comandos do professor e permitir que o corpo encontrasse seus próprios caminhos. Eu precisava aprender a *inibir*<sup>15</sup> os primeiros impulsos de movimento que acionavam esse padrão de tensão de comprimir a cervical para conseguir o resultado que eu queria com a voz, como cantar em uma região aguda. Era necessário permitir que meu corpo se reorganizasse de um modo mais orgânico e menos tenso para alcançar meus objetivos vocais.

Devido ao processo que eu experimentava nas aulas de Técnica Alexander, passei um ano sem me apresentar cantando. Com meio ano de estudo da técnica eu parecia haver desaprendido os velhos padrões de tensão, que eram os únicos meios pelos quais eu alcançava meus objetivos vocais, mas ao mesmo tempo ainda não me sentia seguro o suficiente para me apresentar com os novos meios que ela me propunha, pois tudo era ainda muito instável. Como as aulas do curso de Dança da

<sup>13</sup> Frederick Matthias Alexander (1869-1955) era um ator australiano que, ainda jovem e no auge de sua carreira como declamador de textos de Shakespeare, passou a ter sérios problemas vocais. Aos 18 anos, sua voz já não suportava a duração de um espetáculo inteiro sem se esgotar. Procurando ajuda médica, lhe recomendavam repouso vocal. Sua voz retornava à normalidade, mas ao voltar aos palcos o problema reincidia. Após inúmeros tratamentos e consultas médicas sem nenhum resultado, Alexander chegou à conclusão de que ou descobria ele próprio uma forma de resolver seu problema ou abandonava sua carreira. Uma vez que o problema só se manifestava nos palcos, ele passou a investigar o que de diferente havia entre sua fala cotidiana, que não lhe causava problema algum, e a forma como usava sua voz nos palcos. Com o uso de espelhos, Alexander passou a investigar o que ocorria com seu corpo durante as falas declamatórias e percebeu que quando ele começava a declamar, inclinava sua cabeça levemente para trás e comprimia a laringe. Assim passou a perceber que tensões desnecessárias ele empregava neste trabalho e iniciou um trabalho que tinha por principal objetivo inibi-las, e conquistar um uso mais satisfatório de seu corpo. A partir da prevenção do ele chamou de “mau uso”, Alexander observou grande melhoria nas condições da laringe e das pregas vocais. Desde então, Alexander foi elaborando e transmitindo uma técnica que hoje ainda leva seu nome e que se tornou uma das pioneiras no campo da educação somática. (CAMPOS, 2007)

<sup>14</sup> Izabel Padovani é cantora e professora da Técnica Alexander, formada no "The Alexander Technique Teacher Training Centre" em Viena (2002-2005).

<sup>15</sup> No capítulo 01 me aprofundo um pouco mais no conceito da Inibição, proposto por Alexander em sua técnica.

UNICAMP também propunham que minha relação com o movimento se desse a partir de uma consciência e da desconstrução de padrões de tensão, existia para mim um diálogo muito claro entre essas aulas e o trabalho com a Técnica Alexander. Desta forma, durante o período em que tinha aulas de Técnica Alexander semanalmente, eu tinha a possibilidade de pensar seus princípios tanto em um estudo mais direcionado para o canto quanto no estudo do movimento para a dança. A intensidade dessa experiência fez com que o processo de incorporação de alguns princípios da Técnica Alexander se desse de maneira muito rápida e fluida. Com o tempo, e também pela abertura com a qual me coloquei diante desses princípios, um outro caminho corporal/vocal foi se consolidando. Aos poucos pude perceber que minhas potencialidades vocais e corporais em muito se ampliaram pela desconstrução de algumas tensões desnecessárias. A partir do trabalho com a Técnica Alexander, passei a perceber ainda alguns caminhos para reconhecer e potencializar a conexão entre corpo e voz. À medida que essa experiência se sedimentava em meu corpo, eu experimentava também alguns desses princípios nas aulas de canto e preparações vocais que eu conduzia, buscando me apropriar de alguns procedimentos da técnica e desdobrá-los a partir de cada necessidade ou contexto em que os aplicava<sup>16</sup>.

Nesse mesmo período, no primeiro semestre de 2010, voltando novamente minha atenção para a relação do cantor com seu corpo ao cantar, propus um laboratório de expressão corporal aos cantores do segundo ano do curso de Música Popular da UNICAMP, com orientação da prof. Dra. Regina Machado. Nos laboratórios com esses cantores, em um processo de completa abdução pela prática, a partir de uma condução bastante intuitiva, alguns procedimentos da Técnica Alexander começaram a se fundir com procedimentos que eu havia experimentado em minhas experiências com o teatro e a dança e a se desdobrar em alguns exercícios. Exercícios

---

<sup>16</sup> É importante esclarecer aqui que em momento algum me apropriar desses procedimentos fazia com que eu estivesse ministrando aulas de Técnica Alexander. A Técnica Alexander é muito mais complexa e profunda do que eu poderia absorver e transmitir apenas a partir das aulas semanais com a professora Izabel Padovani. No entanto, tendo desenvolvido já a partir das experiências nas aulas do curso de Dança da UNICAMP um olhar um pouco mais apurado para o movimento, era inevitável não integrar tais princípios às minhas conduções. A influência dessas experiências com a Técnica Alexander sobre este trabalho é imensa. Posso dizer que ela foi o principal fator responsável por conectar as diferentes práticas que fizeram parte de minha formação. Alguns de seus princípios, que me chegaram especialmente pela experiência da prática, tornaram-se meus novos paradigmas.

que pareciam potencializar tanto um trabalho corporal e cênico quanto vocal. As experiências que passamos a ter com esses exercícios, obviamente reconhecendo e respeitando a subjetividade de um processo artístico experimental, eram bastante instigantes<sup>17</sup>.

Segui durante todo o ano de 2010 e o primeiro semestre de 2011 explorando, combinando e desdobrando alguns desses exercícios. Nesse período, trabalhei com atores, bailarinos e cantores em aulas de canto, preparações corporais e vocais, e *workshops* que ministrei. Pelas conexões que estabeleciam entre si, esses exercícios acabaram por se configurar como uma prática de experimentação desterritorializada, menos disciplinar e fragmentada, que não se delimitava como um trabalho vocal ou corporal, ou por uma linguagem artística específica. Atores, bailarinos e cantores pareciam encontrar nesses exercícios um campo comum para experimentar diferentes possibilidades de criação e uma ampliação de suas potencialidades vocais e corporais. Fruto dessas inquietações e investigações surgiu o projeto desta pesquisa. Assim, em 2011 ingressei no mestrado em Artes da Cena propondo a exploração, a problematização e a sistematização de alguns desses exercícios experimentados até então.

---

<sup>17</sup> A partir das experiências desses laboratórios, elaboramos a performance cênica do espetáculo musical “Não vá se perder por aí”, apresentado em junho de 2010 no auditório do Instituto de Artes.

## *II - “Depois” - um caminho compartilhado*

O desenvolvimento dessa pesquisa se deu principalmente com a realização de laboratórios semanais com um grupo de cantoras, atrizes e bailarinas, espaço que se tornou o principal ambiente e contexto das reflexões e questionamentos que estruturam este estudo. Foram convidadas 13 (treze) artistas, alunas e ex-alunas dos cursos de Música Popular (alunas de canto popular), Artes Cênicas e Dança da UNICAMP, além de uma de minhas alunas de canto, mestranda em Ciências Sociais pelo IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP), para integrar o grupo dos laboratórios. Além de serem a experiência viva da pesquisa, essas artistas trouxeram grandes contribuições, tornando-se parte essencial desse estudo.

Por não compreender a prática proposta pela pesquisa como um estudo técnico, mecânico, isolado da criação, optei por realizar essa investigação como parte integrante de um processo criativo artístico. Pensando em delimitar um território poético para o diálogo cênico entre as artistas participantes dos laboratórios, optei pela escolha de um universo temático comum, e ao mesmo tempo amplo, que fosse o ponto de partida para a experimentação criativa do grupo. Deste modo, após o convite para a participação dos laboratórios, cada participante teve um mês de pesquisa individual anterior ao início do trabalho prático, com a indicação de investigar conteúdos poéticos, imagéticos, sensíveis ou biográficos relacionados à figura de alguma viúva<sup>18</sup>. Essa viúva poderia ser fictícia, como personagem de livro ou filme, ou real, podendo também cruzar informações de mais de um universo. A escolha dos materiais deveria ser pautada pela busca de algum conflito, alguma contradição e, principalmente, algo que gerasse algum tipo de motivação ou identificação por parte das participantes.

Em março de 2012 iniciamos nossos laboratórios, propondo um processo criativo a partir do tema coletivo das viúvas e da prática cuja sistematização era o objetivo central da pesquisa. Para contribuir com o processo de criação e da sistematização dos exercícios proposta pelo projeto inicial da pesquisa, recorri ainda a outros exercícios,

---

<sup>18</sup> A escolha desse tema, assim como a escolha de um coletivo de mulheres, está relacionada a questões pessoais biográficas e artísticas, e não a questões da pesquisa acadêmica em si. Interessava-me desenvolver uma criação artística a respeito das forças, antagonismos e proximidades presentes nas relações entre morte e vida, perda e superação, sob uma perspectiva do feminino.

procedimentos e sistemas que fizeram parte de minhas experiências artísticas anteriores, como explicitarei no Capítulo 01. Os laboratórios, realizados duas vezes por semana em 2012 e uma vez por semana em 2013, possuíam em sua estrutura uma parte de trabalho corporal/vocal de aproximadamente duas horas e meia, seguido sempre de uma conversa com o grupo para o relato das participantes acerca de suas experiências pessoais com as práticas. O contínuo compartilhamento de minhas reflexões com o grupo dos laboratórios da pesquisa era também um espaço para desenvolver minha análise e elaboração conceitual da prática proposta.

Em alguns momentos, o processo se estagnava. Os exercícios que experimentávamos pareciam não contemplar algumas de suas necessidades. Novamente, éramos impulsionados a buscar novas soluções, novos exercícios. Algumas vezes também nos perdíamos encantados pelo processo criativo. As fronteiras que separavam o que fazia ou não parte do recorte da pesquisa, ou melhor, do olhar que estávamos propondo, tornavam-se confusas. Ainda que propuséssemos uma prática desterritorializada, o processo demandava um olhar que respeitasse e reconhecesse as especificidades de cada uma dessas artistas. Muitas vezes, como condutor, faltava-me um refinamento desse olhar. Assim, nesse ir e vir, nesse abrir e fechar, nas constantes abduções que a pesquisa e o processo criativo iam nos propondo, seguíamos com nossos laboratórios.

Como o processo criativo foi ganhando cada vez mais força, sentimos a necessidade de elaborar um material poético para ser levado a público. Em dezembro de 2012, foi realizada uma primeira mostra desse material no departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, aberto apenas para pesquisadores e artistas próximos ao grupo. Posteriormente, em abril de 2013, fizemos uma nova apresentação na Mostra de Experimentos do TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo). Em setembro de 2013 fizemos uma apresentação no FICA (Festival Itajubense de Cultura e Arte) em Itajubá-MG e no FEIA (Festival do Instituto de Artes da UNICAMP).

O trabalho, intitulado “Depois”, segue “estreando” a cada apresentação, pois o dinamismo do processo até hoje não permitiu que chegássemos a uma estrutura final. Esse processo se mostra como uma possibilidade de analisar o desdobramento

artístico enquanto obra da prática que proponho nesta dissertação, e é também parte integrante desta pesquisa. O grupo dos laboratórios, atualmente com cinco artistas e batizado de “NUA – Coletivo Artístico Indisciplinar”, participa ativamente no desenvolvimento desta etapa e segue se articulando e se solidificando como um coletivo criador.

### *III – Das estruturas e vozes do dizer*

No CAPÍTULO 01, apresento os exercícios sistematizados pela pesquisa e ainda alguns procedimentos e exercícios sistematizados por outros pesquisadores, exercícios que contribuíram diretamente com o processo de criação do espetáculo “Depois”. No CAPÍTULO 02, apresento um ensaio-poético do espetáculo “Depois”. No CAPÍTULO 03, último capítulo do texto, menos como uma conclusão, que a meu ver não cabe na processualidade dessa experiência, mais como uma provocação – que faço principalmente a mim – busco refletir sobre todo o trajeto desta pesquisa e de seus possíveis desdobramentos. Lanço-me na provocação de uma experimentação indisciplinar do artista da cena.

Os conceitos teóricos que permeiam o texto desta dissertação surgem como uma possibilidade de ampliar nossas reflexões sobre a prática artística aqui apresentada, e muitos deles me chegaram também pelo contato direto com outras práticas. Apresento aqui uma prática que não se fez sozinha e que portanto não quer se elaborar sozinha. Quer ser uma experiência, e não apenas o relato de uma experiência. Uma prática que se deu pela experimentação e que se propõe a seguir como experimentação.

O texto que apresento é um texto de múltiplas vozes, de múltiplos autores, e não apenas porque sou muitos de mim. Em alguns momentos apresento o olhar de um artista-pesquisador buscando refletir sobre suas experiências passadas, presentes e se propondo a experiências futuras. Nestes momentos sou EU. Em outros momentos relato as experiências de um coletivo que compartilhou quase dois anos de um processo arrebatador, e por isso sou NÓS. Em alguns momentos me dirijo ainda a NÓS, artistas que buscamos nos experimentar. Em outros momentos não sou eu quem falo, mas ELAS, essas artistas tão generosas que participaram ativamente desta pesquisa, com relatos tão preciosos sobre suas experiências pessoais e particulares com as práticas propostas e sobre o processo de criação do espetáculo “Depois”. Relatos que não visam comprovar ou validar uma experiência, como em um experimento empírico, posto estamos a tratar de processos artísticos, subjetivos. Relatos que se apresentam apenas como uma forma de compartilhar diferentes

percepções e afetamentos, dificuldades e descobertas<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Contribuíram com seus relatos as participantes Carolina Holly, Máira Magnoler e Renata Dalmora, graduadas em Artes Cênicas pela UNICAMP, Cora Laszlo, Júlia Del Bianco e Talita Florêncio, graduadas em Dança pela UNICAMP e Bruna Lucchesi, graduada em Canto Popular pela UNICAMP.

#### ***IV – Um olhar norteador para esta experimentação: A experiência da corporeidade e a libertação do corpo e da voz***

*“Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esquadramento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo ao contrário e de um só fôlego; progride-se em escavação antagonista do espírito, em luta aberta. É um trabalho de terraplanagem no subterrâneo mental. Nós, os falantes cavamos a linguagem que é nossa terra”. (NOVARINA, 2009, p. 16)*

O que somos enquanto seres dotados de ossos, músculos, vísceras, pensamentos, emoções, sentimentos, impulsos, consciência, movimento, voz? O que podemos experimentar? Nós, artistas criadores, que performamos por uma materialidade composta por visibilidades e invisibilidades, criamos a partir do que? O que caracteriza a noção de estar vivo, de existir? Se penso, existo... mas existo onde, enquanto o que?

Nesta pesquisa, partirei do pressuposto de que existimos enquanto corporeidades. Assim, meu olhar sobre o corpo e a voz, pontos centrais de várias de nossas experimentações, se dará sempre sob esse prisma. Mas o que entendo por corporeidade?

Segundo Olivier (1991), os homens e mulheres não são só “corpos fisiológicos”, pois não podemos definir um cadáver como tal; tampouco, são apenas espíritos, visto que um espectro não é um ser humano. Este é um corpo que se expressa e está em relação ao mundo. Entende-se o corpo humano dentro de uma ordem dialética indivisível: matéria, vida e espírito. Conseqüentemente, torna-se indispensável para a classificação de ser humano esta unidade indivisível em três ordens, instituindo neste entendimento, uma abordagem CORPO-MENTE-ESPÍRITO, apreendendo-se, assim, os homens e mulheres enquanto “corporeidades”. (TOURINHO, 2004, p. 34)

Toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas a

materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir. (BERNARD apud ROQUET, 2011, p. 3)

A abordagem sistêmica considera a corporeidade como um “supra sistema” cujos subsistemas - somático, perceptivo, psíquico, entre outros - estão em interação constante. Trata-se aqui de uma visão holística do “corpo”, e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções de central/periférico ou profundo/superficial, por exemplo, e que inclui o observador. (ROQUET, 2011, p. 13)

Podemos assim falar de um corpo de emoções ou de um corpo de intensidades (...) Já não há separação corpo/espírito ou espírito/matéria, já nenhuma transcendência vem perturbar os movimentos das intensidades. (GIL, 2001, p. 62 e 63)

Podemos olhar o corpo-subjétil como uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um continuum de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa autoprodução. (FERRACINI, 2006, p. 87)

A consciência permite que os sentimentos sejam conhecidos e, assim, promove internamente o impacto da emoção, permite que ela, por intermédio do sentimento, permeie o processo de pensamento. Por fim, a consciência torna possível que qualquer objeto seja conhecido — o “objeto” emoção e qualquer outro objeto — e, com isso, aumenta a capacidade do organismo para reagir de maneira adaptativa, atento às necessidades do organismo em questão. A emoção está vinculada à sobrevivência de um organismo, e o mesmo se aplica à consciência. (Damásio, 2000, p. 80)

Não limitar-se ao território do organismo e da consciência, é justamente levar em conta a corporeidade, é não reduzir o corpo à matéria, o pensamento à mente e as sensações ao espírito, é borrar estas fronteiras e assumir-se corporeidade. (ELIAS, 2011, p. 108)

A partir dessas noções, provocados pela necessidade de nos reconhecermos enquanto corporeidades, buscaremos nos experimentar como sujeitos não dualistas, mas paradoxais, livres de dicotomias e hierarquizações entre razão e emoção, entre corpo, mente e espírito, ou entre o que chamarei de **pulsional, motor e sensorial**<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Essas palavras me chegaram especialmente pelo trabalho com a artista Adriana Grecchi na plataforma de criação “Exercícios Compartilhados”. Compreendendo o conjunto PULSIONAL-MOTOR-SENSORIAL como mais uma

Sem hierarquias, essas ordens se entrecruzam para a criação/experimentação artística, e no campo de sua materialidade, voz e corpo se afetam continuamente, afetando por sua vez todo um sistema de imagens, sentidos e percepções em um fluxo que segue se retroalimentando. Justamente por compreender o corpo e a voz como forças relacionais interdependentes a todas as forças da corporeidade, outras hierarquias presentes nos processos de criação e experimentação artística também deverão ser questionadas. Sob essa perspectiva, um trabalho puramente tecnicista da voz ou do corpo não fará sentido se pensado isoladamente.

Especialmente em relação à voz, um trabalho que busca apenas o total controle sobre a fonação, que se pauta em modelos que suprimem nossas forças pulsionais e atribui valores subordinados a uma estética do belo e do feio, não deixa de tanger a repressão, a submissão e a tortura. A voz “está sempre amparada no desejo, e nos revela as nuances emocionais do outro” (HAOULI, 2005, p. 74). Esterilizar essas nuances em busca de uma “fonação perfeita” é esterilizar o desejo, e a meu ver não há como se criar o novo sem dar vazão à força do desejo<sup>21</sup>.

As concepções e referenciais estéticos do que seja uma “boa” voz são ainda muitas vezes guiados pelos parâmetros técnicos e estéticos do canto erudito (ou também chamado *canto lírico* e *bel canto*). No entanto, a imposição desses parâmetros como único caminho possível à voz exclui diversas outras possibilidades vocais.

“A descrição da anatomia da fonação e dos mecanismos fisiológicos da voz, nos textos de alguns dicionários e tratados de canto europeus e norte-americanos, mal esconde a norma estética subjacente. A identificação das extensões e registros vem acompanhada, em alguns casos, da exigência de suavização das passagens e homogeneização do timbre em toda a extensão; é ponto

---

definição da corporeidade, e acredito que essas palavras possam nos oferecer uma compreensão mais próxima de nossas práticas artísticas. Por **pulsional**, compreenderemos aquilo que nos impulsiona internamente a agir, os impulsos primeiros, o que não pode ser simplesmente controlado pela consciência, o que não se limita por uma vontade racional. O pulsional seria o cerne de onde nascem os sentimentos, a ira, a alegria, a tristeza, a agressividade, o desejo. Refere-se a estímulos constantes do corpo e seus representantes psíquicos, sendo assim o elo psicossomático da corporeidade. Por **motor**, compreenderemos toda a mecânica do corpo, ou o corpo fisiológico verdadeiramente. Movimento, voz, músculos, ossos, pele, órgãos. Por **sensorial**, compreenderemos o que nos faz perceber-nos em relação a nós mesmos e ao mundo, a consciência, os sentidos (tato, olfato, paladar, audição, visão, sinestesia) e suas representações mentais.

<sup>21</sup> Desejo que compreendo aqui também como um sinônimo do aspecto pulsional da corporeidade.

pacífico a necessidade de sustentar o som sem *chevroter*<sup>22</sup> – é preciso aplinar a superfície da voz e afastar qualquer semelhança com as vozes de animais<sup>23</sup> (TRAVASSOS, 2008, p. 105).

Ao adotarmos não apenas esses, mas quaisquer parâmetros estéticos ideais ou atribuição de juízos de valor, de belo e feio, em relação ao trabalho vocal e a tudo que emana do/no corpo, talvez estejamos mais uma vez rompendo com a percepção de que existimos enquanto corporeidades e reduzindo nossas possibilidades de criação.

No campo da voz, trabalhos de pesquisadores e artistas como Meredith Monk<sup>24</sup>, Jerzy Grotowski<sup>25</sup>, Thomas Richards<sup>26</sup>, Demetrio Stratos<sup>27</sup>, Luis Armstrong<sup>28</sup>, Lila Downs<sup>29</sup>, Marlui Miranda<sup>30</sup>, Nina Hagen<sup>31</sup>, Yma Sumac<sup>32</sup> e tantos outros podem ser considerados importantes referências de uma ampliação de horizontes técnicos, poéticos e estéticos vocais. Tanto nos laboratórios com o coletivo NUA quanto nos meus estudos pessoais de canto, ter essas referências como possibilidade de contaminação vem sendo fundamental para a ampliação de nossas possibilidades criativas.

Ao mesmo tempo que buscaremos não nos restringir a normas estéticas ou juízos de valor, a experimentação que proponho aqui não visa a diminuição das

<sup>22</sup> Tremer, oscilar, quebrar.

<sup>23</sup> “Um dos mecanismos de controle social da voz no Ocidente consiste em assimilar os desvios à animalidade e traçar, desse modo, a fronteira que *nos* separa de *outros*” (TRAVASSOS, 2008, p. 119)

<sup>24</sup> Meredith Monk é uma compositora, cantora, diretora, coreógrafa e criadora de óperas, peças musicais para teatro, filmes e instalações. Uma pioneira no que hoje é conhecido como “técnica vocal estendida” e “performance interdisciplinar”, Monk cria trabalhos que residem na intersecção entre música e movimento, imagem e objeto, luz e som, em um esforço para descobrir e tecer novos modos de percepção. Sua exploração inovadora da voz como um instrumento, como uma linguagem eloquente por si própria, expande as fronteiras da composição musical, criando paisagens sonoras que desenterram sentimentos, energias e memórias para as quais não há palavras. Ao longo das últimas cinco décadas, ela tem sido saudada como “um mago da voz” e “uma das compositoras mais irreverentes da América”. (livre tradução a partir do site oficial da artista, [www.meredithmonk.org](http://www.meredithmonk.org))

<sup>25</sup> Diretor e pesquisador teatral, Grotowski foi uma das figuras mais importantes do teatro do século XX.

<sup>26</sup> *Work Center of Thomas Richards and Jerzy Grotowski*

<sup>27</sup> Stratos foi um cantor, poli-instrumentista e pesquisador musical grego naturalizado italiano.

<sup>28</sup> Cantor e trompetista de jazz que ficou marcado especialmente por sua voz “rouca”. Grotowski (2010, p. 149) compara seu canto ao canto de um tigre.

<sup>29</sup> Cantora mexicana que tem como principal característica vocal o uso de inúmeras variações timbrísticas.

<sup>30</sup> Cantora, compositora e pesquisadora da cultura indígena brasileira.

<sup>31</sup> Cantora alemã conhecida por suas grandes extravagâncias vocais, misturando elementos vocais do rock e da ópera.

<sup>32</sup> Cantora peruana que ficou famosa na década de 1950 por seu exotismo vocal e por uma tessitura vocal de quase cinco oitavas.

técnicas e estéticas de qualquer tradição artística. Toda técnica poderá promover uma ampliação de nossas potencialidades corporais e vocais. Qualquer estética deverá ter seu lugar, ou novamente estaríamos caindo moralidade que define o que é bom e o que é ruim. A ampliação dos horizontes estéticos produz, inevitavelmente, ampliações dos horizontes técnicos, e vice-versa. O que proponho é que adotemos uma outra postura diante do ato criador. Uma postura que não julga, que não parte em busca de um corpo ou de uma voz ideais, mas que se permite descobrir inúmeras vozes, inúmeros corpos pelo processo de experimentação. Para se experimentar corporeidade é preciso antes de tudo se propor a uma “experimentação amoral”, uma experimentação que não atribui juízo de valor, uma experimentação não excludente.

E por falar em experimentação, palavra que tanto se repetiu até aqui e que seguirá se atualizando ao longo de todo o texto, cabe dizer, caso ainda não se tenha compreendido, o que nesta pesquisa chamo de experimentação. Para o dicionário Aurélio, experimentar é “ensaiar, verificar as qualidades de, pôr à prova”. É também conhecer por **experiência**, sentir, sofrer, suportar. Em nossas práticas iremos nos lançar à experimentação que busca promover experiência. Experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21) E para de fato sermos tocados, atravessados por qualquer experiência, é necessário cultivar um outro estado de presença, de atributos muito ligados à consciência de ser corporeidade, à “experimentação amoral”.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

A experimentação que aqui proponho não busca ser um experimento laboratorial,

científico, empírico, de tentativa e erro, apesar de sempre considerarmos e registrarmos alguns caminhos que possam nos parecer potencializadores da experiência. Mesmo que quiséssemos, a subjetividade, instabilidade e processualidade do fazer artístico não nos permitiriam prescrever fórmulas ou receitas para a criação e para o desenvolvimento técnico-poético do artista cênico. E é justamente por considerarmos a subjetividade não só dos processos artísticos mas da própria existência humana é que buscaremos a experimentação não como experimento, mas como experiência, pois “se o experimento é genérico, a experiência é singular” (BONDÍA, 2002, p. 28).

Convido então o leitor a me acompanhar para que nos lancemos ao vasto mundo da experimentação!



## CAPÍTULO 01 – Exercícios

*Estou a inventar uma roda!*

*Sim, pois me deparei com um carro, parado, sem rodas,  
e com uma necessidade urgente de fazê-lo andar.*

*Talvez eu invente uma roda muito parecida com a roda de outra pessoa, sem saber.  
Talvez eu imite mesmo uma roda que eu achei muito interessante,  
e que fazia um outro carro andar diferente, mais veloz.  
Mas diante DESTA carro, preciso me virar.*

*Preciso andar!*

*Preciso inventar UMA roda!*

A sensação de encontrar um carro parado, sem rodas, e a necessidade urgente e fazê-lo andar é a sensação que tenho a cada vez que eu entro em uma sala de ensaios. Deste modo, ao sistematizar alguns exercícios, estou no fundo “inventando UMA roda”. Estou apenas propondo UMA solução(?) para UM problema que me surge, ainda que eu invente uma roda quadrada, que não me tire muito do lugar. Ao inventar UMA roda, quito-me de qualquer intenção de ineditismo ou inovação. Pois de forma alguma penso estar a inventar A roda. Aliás, será que no campo da arte existe **A** roda?

Por isso essa palavra que gosto tanto, sistematização: “ato ou efeito de reunir em sistema = combinação de partes que, coordenadas, concorrem para certo fim”<sup>33</sup>, neste caso a experimentação do artista da cena. Não existe aqui também, na “invenção dessa roda” um conceito atrelado de autoria, de criação, de propriedade intelectual particular. Da mesma forma que tudo que fiz foi me apropriar de algumas práticas e desdobrá-las, ofereço também as práticas aqui experimentadas a novas apropriações.

No processo de sistematização dos exercícios que apresentarei a seguir, experimentamos algumas estruturas que sugiro serem seguidas em um primeiro momento. No entanto, tudo está aberto a novos desdobramentos. Aliás, espero que através de alguma possível contribuição ou “roda” que eu venha a oferecer para futuras experimentações todos esses exercícios se desdobrem e voltem a se problematizar.

---

<sup>33</sup> Livre adaptação do verbete “sistema” do dicionário Aurélio. <http://www.dicionariodoaurelio.com/>

## **1.1 O trabalho sobre as tensões desnecessárias**

*“O gato selvagem que se aproxima furtivamente de sua presa inibe o desejo prematuro de saltar e controla intencionalmente sua avidez pela gratificação imediata de um apetite natural”.*  
(ALEXANDER, 1993, p.57)

*Deite-se confortavelmente no chão, com o peito voltado para cima.  
Observe o peso de seu corpo, que partes estão em contato com o chão.  
Observe, sem interferir, a respiração.  
Não tente direcioná-la a um ponto específico. Apenas observe.*

*Observe agora os músculos da face, e permita que eles relaxem, liberando um espaço entre os lábios. Permita que a articulação do maxilar se solte, deixando que os lábios se abram suavemente e o ar possa ser inspirado e expirado pela boca e nariz, simultaneamente.*

*Observe agora a região localizada atrás do pescoço.  
Observe o peso da cabeça no chão.*

*Comece, lentamente, a incluir pequenos suspiros com voz na expiração, atento a essa área que vai dos ombros ao topo da cabeça.  
Vá deixando aos poucos que esses suspiros se transformem em uma vogal, em um som que ocupe toda sua expiração, e tente perceber se há algum movimento da cabeça.  
Se houver, perceba se esse movimento é de fato necessário.*

*Volte a apenas respirar, sem voz.  
Perceba novamente o peso da cabeça em relação ao chão e tente deixar que a voz surja a partir da expiração.  
Tente agora se libertar de qualquer outro movimento que não o necessário para a fonação ocorrer.*

*Siga respirando naturalmente e deixando a voz ocupar cada vez mais o espaço da sala em que você está.  
À medida que percebe que a cabeça descansa no chão, sem a interferência de qualquer movimento ou tensão, arrisque-se a passear com a voz por diferentes regiões de sua tessitura vocal, como graves, médios e agudos.*

*Sempre retorne à observação do pescoço. Trabalhe apenas à medida que consegue se libertar das tensões desnecessárias.*

Ao propor uma experimentação a partir da compreensão de que somos

corporeidade, uma corporeidade que tem como sua materialidade o corpo (seja vocalizado ou não), acredito ser necessário um olhar sobre como nos organizamos fisicamente para essa experiência. Os modos como operamos estarão intimamente ligados a nossas idiossincrasias pessoais, e muitas vezes determinarão também alguns padrões de comportamento, motores, sensoriais e pulsionais.

Neste trabalho, partirei do pressuposto de que para potencializarmos nossa experimentação é preciso se fazer presente uma busca por reconhecer alguns desses padrões, especialmente aqueles que diminuem as possibilidades de alargarmos nossas experiências. Nosso olhar se voltará especialmente para a dimensão física desses padrões, ainda que os compreendamos como indissociáveis de uma dimensão psíquica. A eles chamaremos de “tensões desnecessárias”.

No trabalho com a voz ou com o movimento, é muito comum percebermos a presença de um acúmulo de tensões desnecessárias, que além de limitarem nossas possibilidades podem, em alguns casos, comprometer a saúde do corpo. Em nossos laboratórios, detivemo-nos especialmente sobre as tensões desnecessárias ligadas à fonação.

Ao longo desses anos de aulas de canto e preparações vocais que venho ministrando, um dos padrões que percebo ser mais recorrente é o movimento de levantar a cabeça, comprimindo a região posterior do pescoço. Esse padrão é justificado normalmente pela dificuldade em se cantar uma nota aguda ou em “projetar a voz”. Pela experiência que tive, pude perceber que esse padrão e tantos outros acabam tornando-se cada vez mais aprisionadores com o passar do tempo. Algumas vezes transformam-se em artifícios que até funcionam em um primeiro momento, mas a longo prazo acabam por limitar as possibilidades corporais/vocais de quem os acumula. Em outros casos, já limitam de antemão a possibilidade de uma experiência mais plena com a voz. Acredito assim que, seja pela manutenção de uma boa saúde corporal/vocal, seja pela ampliação das possibilidades técnico-poéticas para a criação, perceber, reconhecer e, finalmente, nos libertarmos desses padrões é um passo fundamental para o desenvolvimento técnico-poético do artista da cena.

A busca pela percepção, reconhecimento e libertação das tensões

desnecessárias pode se dar das mais diversas formas. Em minha trajetória pessoal identifico que especialmente após meu contato com a Técnica Alexander passei a perceber e a desenvolver alguns caminhos para me libertar dessas tensões. Esses caminhos surgiram principalmente a partir da apropriação de um dos princípios que estruturam a Técnica, conhecido como *inibição*. Para ALEXANDER (1993, p. 62-63),

o processo de inibição, ou seja, o ato de recusar-se a reagir ao desejo primário e tentar obter um “fim” torna-se o ato de reagir (ato volitivo) a um desejo consciente e racional de empregar os meios pelos quais esse “fim” pode ser buscado. Nesse caso, portanto, o estímulo para inibir vem de dentro, e o processo de inibição não é imposto ao aluno. Isso significa que o desejo ou desejos do aluno serão satisfeitos, e não frustrados, e que ocorrerão condições emocionais e psicofísicas desejáveis, as quais não contribuem para nenhuma forma do que se conhece como recalçamento.

Em outras palavras, a inibição proposta por Alexander estaria ligada a uma capacidade de perceber e escolher – conscientemente – a resposta do corpo para um estímulo, para um comando. O desejo será satisfeito – e por isso o ato de inibir não estará ligado à perda da organicidade. A diferença será o caminho a percorrer para que a ação de satisfazer o desejo seja realizada. Deste modo, no trabalho do corpo e da voz, de maneira alguma estaríamos limitando nossas possibilidades estéticas por inibir as tensões desnecessárias. Poderemos sim trabalhar com tonicidades musculares super altas, com movimentos vigorosos e emissões vocais mais metalizadas, normalmente características associadas a padrões tensos e algumas vezes até combatidos por algumas linhas de trabalho. O desafio será “*entender as conexões musculares internas, liberar o duto entre o diafragma e a saída do ar. Entender a diferença entre tensão, tônus e força*” (Talita Florêncio<sup>34</sup>). De fato, existe a ação de inúmeras forças, de um tônus adequado para cada ação. Em nosso processo, buscaremos identificar as tensões desnecessárias e inibi-las.

Ao longo de minhas reflexões sobre este processo, passei a substituir a palavra “inibição” por “libertação”. Temo que em alguns casos a palavra “inibir” possa levar a

---

<sup>34</sup> Relato de participante dos laboratórios da pesquisa.

compreensões equivocadas deste processo, induzindo-nos a uma ideia de um controle duro, de um excesso de racionalização, quando na verdade proponho que o tempo todo nos compreendamos como corporeidades, sem hierarquias entre o pulsional, o motor e o sensorial. Percebo que “libertação” é uma palavra mais leve, e que pode produzir efeitos mais eficazes em nossas experiências.

Libertar-se do desnecessário é pensar em dinamizar com o nível de energia suficiente, o que nos levará à organicidade. Para Grotowski (RICHARDS, 1995, p. 93), organicidade é viver de acordo com as leis naturais, e está ligado ao aspecto criança, “algo que se tem mais quando se é jovem e menos quando se envelhece”. É algo também que pode ser prolongado, ao nos propormos a lutar contra os hábitos apreendidos. Essa apropriação e desdobramento do princípio da *inibição* da Técnica Alexander seria uma possibilidade de nos libertarmos dos maus hábitos.

Antes de se libertar, no entanto, há de se perceber esses padrões, o que não será tarefa fácil, especialmente em trabalhos mais solitários. Apenas com o uso de espelhos é que Alexander pôde constatar que sua percepção cinestésica o enganava ao longo de seu processo (GELB, 2000, p. 67). Assim, muito valerá a possibilidade do olhar externo de um condutor, provocador, ou facilitador. Este, por sua vez, deverá aguçar sua capacidade de perceber o corpo do outro, sendo preciso em suas indicações. Talvez mais que apontar o que não fazer, sua condução poderá informar, seja pelo toque ou pelas palavras, o momento exato em que a pessoa conduzida conseguiu se libertar de algum de seus padrões de tensão. Na condução buscaremos ainda subverter a ideia de controlar, tendo como novo paradigma a ideia de permitir.

*Permitir que meus ombros possam estar soltos enquanto canto. Permitir que meus pés estejam apoiados no chão. Permitir que minha cabeça esteja livre para se movimentar e para não se movimentar.*

Permitir que o corpo encontre uma configuração mais saudável para depois informá-lo disso.

No exemplo de um aluno que apresenta um padrão de tensionar a região dos

ombros, talvez possamos colocar duas almofadas sob seus braços e pedir que ele cante permitindo que seus braços repousem sobre as almofadas. Após um tempo, poderemos retirar as almofadas e orientá-lo a perceber como o peso de seus braços podem continuar cedendo em direção ao chão (apesar da ausência das almofadas o corpo possivelmente ainda estará com a sensação anterior de repousar o peso dos braços) e como há espaço entre seus ombros e a cabeça. Com essa simples mudança de comando, venho identificando que a condução pode se tornar mais porosa e, apesar de precisa, permitir um espaço de experimentação mais ampliado para quem vivencia esse processo.

O exemplo anterior é também um bom exemplo para o uso de objetos no trabalho da identificação das tensões. Em meu processo individual, como nunca fui muito adepto de espelhos, preferi utilizar alguns objetos para aguçar minha percepção cinestésica, mais uma vez cruzando elementos de práticas que eu experimentava. Buscando me libertar dos movimentos automatizados do meu padrão de tensão de comprimir a cervical, me utilizava de um cabo de vassoura que me tocava o sacro, a coluna dorsal e a parte posterior do crânio, o que me trazia a noção de um eixo vertical e promovia um equilíbrio das tensões do tronco e do pescoço, ampliando seus espaços internos. Para conseguir repousar o peso da cabeça em direção ao chão e não interferir na musculatura da cervical, me utilizava de uma pequena bola macia de borracha que ampliava e “denunciava” qualquer movimento involuntário do pescoço. Com o tempo, à medida que vamos nos familiarizando e aguçando nossa percepção cinestésica é possível que encontremos diversos outros objetos e mecanismos que nos auxiliem a perceber e a nos libertarmos do desnecessário.

### **1.1.1 Libertando-se das tensões desnecessárias**

Este exercício pode ser experimentado em duas posições. Na primeira, que chamaremos de variação A, deitaremos com as costas voltadas para o chão, com os braços e pernas soltos ao longo do corpo. Na variação B, também com as costas voltadas para o chão, repousaremos as mãos suavemente sobre as costelas, apoiaremos os pés no chão, com os joelhos flexionados em direção ao teto.

Em qualquer uma dessas posições, o primeiro objetivo deste procedimento será permitir que aos poucos o corpo encontre um estado de conexão e equilíbrio de suas tensões. Assim, a partir de comandos simples, o condutor ou o próprio artista em experimentação vai se orientando a observar informações como o peso do corpo no chão, os espaços que a respiração ocupa, as musculaturas envolvidas na respiração e a força da gravidade. Insistiremos na ideia de uma observação sem interferências, ou seja, sem a atribuição de julgamentos de padrão certo ou errado e a execução de comandos racionalizados para alterar a configuração do corpo.

Passados alguns minutos, necessários aos ajustes naturais do corpo nessas posições, iniciaremos o trabalho com a voz. A partir de cada expiração, incluiremos agora pequenos suspiros com a fonação da vogal A em uma altura<sup>35</sup> confortável, possivelmente a região média da voz. Como principal orientação, buscaremos observar o peso da cabeça no chão e a região posterior do pescoço, tentando perceber se há algum movimento ou tensão nas musculaturas dessa parte do corpo. O objetivo será nos libertarmos dessas tensões ou movimentos desnecessários à fonação. Partiremos do pressuposto de que a produção vocal prescinde de qualquer movimento do pescoço e, conseqüentemente da cabeça. Entregando, ou repousando, o peso da cabeça para o chão, conseguiremos perceber e, aos poucos, nos libertar desses possíveis padrões de tensão.

Um condutor externo poderá fornecer algumas indicações através do toque, como por exemplo apoiando a cabeça da pessoa com as mãos, como um travesseiro, suspendendo-a delicadamente do chão, para facilitar sua percepção da presença de movimentos mais sutis, oriundos de padrões de tensão. Outras variações, como o uso de pequenas bolas macias de borracha, que cedam ao peso da cabeça para o chão, poderão ser utilizadas como possibilidade de ampliar essa percepção.

À medida que conseguirmos nos libertar das tensões que ocasionalmente surjam para a fonação da vogal A na região média ou mais confortável da voz, passaremos a experimentá-la em diferentes alturas (graves, médios e agudos), podendo também

---

<sup>35</sup> Para os menos familiarizados com as nomenclaturas do canto, “altura” está relacionado à região da voz, graves, médios e agudos. Diz respeito à frequência do som, e não ao volume, como comumente é confundido. Ao volume chamaremos de “amplitude”.

passar para outras vogais ou sílabas. Posteriormente passaremos a glissandos<sup>36</sup> da região grave à região aguda e vice-versa, até que cheguemos a pequenas melodias, que poderão ser improvisadas ou de alguma música existente. Caso estejamos trabalhando com alguma canção, podemos também incluir sua letra. O objetivo segue-se o mesmo: libertar-se das tensões do pescoço e movimentos involuntários da cabeça durante a fonação.

O processo de libertação das tensões desnecessárias é um processo bastante lento e exige paciência e atenção tanto de um condutor externo quanto de quem é conduzido ou experimenta por si mesmo tais procedimentos.

*“A conscientização do movimento no pescoço é muito mais rápida do que a inibição deste, portanto os resultados da completa vigilância das tensões até que sua inibição se torne automática levam um certo tempo” (Carolina Holly).*

Os hábitos antigos são resistentes, e retornam como um desafio a ser superado diariamente. É preciso manter-se atento, presente, insistir no caminho da “não tensão”, mesmo que aparentemente não avancemos tanto na experimentação.

*“Minha maior dificuldade neste exercício era manter a atenção no corpo o tempo inteiro. E manter o estado de relaxamento alcançado nas diversas etapas, sem partir pra um lugar conhecido da voz, mas vivendo-a como resultado da prática proposta. Quando isto ocorria tinha de silenciar, voltar minha atenção para o relaxamento da nuca e começar de novo a experimentação”. (Maira Magnoler)*

Muitas vezes, é preciso “não fazer”. Aceitar. Permitir que o corpo não saiba o caminho, que a voz não alcance seus agudos antes alcançados à base do muito comum “custe o que custar”. Em alguns momentos esta será a resposta do corpo, apenas um “não sei”.

Em nossos laboratórios, percebemos que iniciar o trabalho diário a partir desse exercício contribuía para que se estabelecesse uma conexão maior entre os músculos

---

<sup>36</sup> Glissando é um ornamento que consiste no deslizamento rápido entre duas notas (musicais). (MED, 1996 p 327). Como aqui não estaremos trabalhando com notas musicais específicas, trabalharemos sobre o trânsito entre os graves e agudos da voz.

utilizados diretamente para a fonação e o corpo como um todo, como que preparando o corpo e a voz para uma experimentação mais consciente dessa integração.

*“Sinto que esse exercício foi o grande início da conexão corpo e voz. Com ele pude iniciar esse diálogo que com o tempo foi se tornando delicioso. Ele fez com que meu movimento entendesse que tem som e que minha voz entendesse que tem movimento. Além disso ele sempre foi muito importante para 'chegar no espaço', uma vez que exigia concentração e relaxamento e me deixava num estado de atenção bom para iniciar um trabalho mais complexo”. (Cora Laszlo)*

*“A prática da observação sem interferência antes de começar a trabalhar com a voz, me ajudava a perceber a minha respiração e acalmá-la, tirando-a de um ritmo cotidiano e colocando-a num ritmo mais adequado ao trabalho. Do mesmo modo, a atenção no não movimento do pescoço ajudava-me a encontrar um lugar mais suave de colocação da voz e de integração entre voz e corpo. É incrível como o simples ato de voltar a atenção para suas tensões pode acalmá-las, suavizá-las. Outra etapa deste exercício que me acrescentou muito tecnicamente é o início da exploração da voz através de suspiros, que aos poucos vão virando som. Acredito que atingi lugares muito mais potentes de minha voz partindo deste crescimento suave. Arrisco-me a dizer que esta abordagem favorece a ressonância da voz ao invés da projeção”. (Maíra Magnoler)*

*“Acredito que este exercício tenha me acionado questões não tanto artísticas ou poéticas, mas impressões técnicas muito suficientes entre a relação do alinhamento das musculaturas em função de uma necessidade básica, como a liberação da voz, sem o acionamento de nenhuma outra estrutural que não seja realmente essencial para a realização do que foi pedido, a liberação da voz. Nesse sentido, para o movimento, se pensarmos em um plano mais amplo, a relação entre tensão e força, é um ponto de extrema importância no âmbito da totalidade do corpo que se move. A ligação entre ação, o movimento e a força motriz necessária para a sua realização. O equilíbrio de forças e gastos de energia”. (Talita Florêncio)*



*Posição inicial do exercício de "libertar-se das tensões desnecessárias".*

## **1.2 Interferências do movimento sobre a voz**

*“Talvez devam trabalhar falando, cantando, mas não devem trabalhar a voz, devem trabalhar com todo o seu ser, com todo o corpo. Sei também que não deveriam trabalhar a voz em posições fixas, rígidas; que todas as posições-chaves dos atores que trabalham a voz bloqueiam a voz e pronto”.*  
(GROTOWSKI, 2010, p.158)

*Deitado no chão, escolha um ponto de seu corpo e pressione-o contra o chão. Continue utilizando a voz na expiração, em uma vogal que lhe for confortável. Observe se algo se modifica no som vocalizado.*

*Escolha outro ponto para pressionar. Observe novamente o som vocalizado pela expiração.*

*Mais uma vez, escolha outro ponto e observe o que ocorre em relação ao som. Vá, então, trocando sucessivamente os pontos de pressão, escolhendo outras partes do corpo para pressionar contra o chão.*

*Aumente gradativamente o nível de pressão em cada ponto, transformando essa ação de “pressionar” em uma ação de “empurrar” o chão, e vá permitindo que seu corpo entre em movimento a partir da troca dos diferentes pontos de apoio do corpo no chão.*

*Siga observando o som vocalizado, e experimente “passear” com a voz por diferentes alturas, explorando suas regiões graves, médias e agudas.*

*Inclua, entre cada ação de empurrar o chão, a ação de “abandonar” o peso do corpo em direção ao chão, descendo o tônus corporal a cada vez que o peso do corpo é abandonado.*

*Vá intercalando aos poucos as ações de pressionar e abandonar, provocando pequenas quedas e suspensões do corpo em relação ao chão.*

*A voz não deve ser interrompida.*

*A cada expiração, voz.*

*Experimente vocalizar às vezes ao empurrar e às vezes ao abandonar o peso do corpo em direção ao chão.*

*Observe o som vocalizado e permita que as ações de pressionar e abandonar possam interferir na qualidade da voz produzida.*

*Buscando gradativamente, através das ações de pressionar/empurrar e abandonar, chegar ao nível alto, permita que toda interferência do movimento chegue até a voz, não se preocupando em ter controle sobre o som produzido.*

*Chegando ao nível alto, siga pressionando o ar e abandonando o corpo em pequenos*

*deslocamentos pelo espaço, podendo também voltar agora ao nível baixo. Permita que o fluxo de movimento se transforme, permitindo suas múltiplas interferências sobre a voz.*

Especialmente no caso dos cantores, venho percebendo que a voz e o aparelho fonador são tratados muitas vezes como “taças de cristal sobre uma bandeja”, sob um controle tão absoluto que parecemos cantar limitando-nos ao espaço que vai do abdômen à cabeça. Sem braços, quadril, pernas e pés, concentramo-nos em criar mecanismos e malabarismos técnicos para que a voz soe plena e depois, já seguros de seu funcionamento, nos deparamos com o problema que se torna o corpo. Às vezes é necessário que os cristais se partam!

Ora, sabemos que a produção vocal depende minimamente da saída de ar dos pulmões, que passa pelas pregas vocais, todo o tubo da laringe e cavidade bucal, e que a partir das infinitas variáveis de toda essa conjuntura a voz assumirá diferentes alturas, timbres<sup>37</sup> e emissões. No entanto, a própria organização do trato vocal bem como o fluxo respiratório estarão sempre sujeitos à interferência de outros fatores que podem determinar as características de cada emissão<sup>38</sup>. Esses fatores podem ser motores, como por exemplo as diferentes possibilidades de organização do eixo corporal (horizontal, vertical, diagonal), os diferentes ritmos da respiração, os níveis de tonicidade corporal e os movimentos (mais ou menos evidentes) do corpo durante a fonação, pulsionais, como as diferentes intenções e motivações de cada experiência ou ainda sensoriais, como as diferentes sensações, estados emocionais e suas alterações na percepção da corporeidade. No plano da materialidade, do motor, existem procedimentos muito simples que permitem ao leitor compreender sobre o que falo. Convido-o a experimentar, por exemplo, cantar uma música enquanto realiza um movimento de sacudir os braços. Poderemos perceber que, se permitirmos que esse

---

<sup>37</sup> Para MACHADO (2008, p. 54), timbre é “o conjunto de características sonoras que particularizam uma voz. O timbre também é a cor da voz que se define pela presença maior ou menor de determinados harmônicos”.

<sup>38</sup> Para MACHADO (2008, p. 57) a emissão “está relacionada à ressonância e envolve uma escolha de posicionamento (da ressonância da voz) a partir da pressão exercida sobre a coluna de ar para obtenção do som desejado”. A partir dos diferentes ajustes da emissão, modificamos de certa forma também o timbre vocal.

movimento reverbere até o tronco, a voz irá sofrer algumas interferências em sua emissão, neste caso tornando-se possivelmente mais instável.

O que buscaremos em nossas experimentações é permitir a interferência dos aspectos motores sobre a produção vocal. Mais especificamente, as interferências do movimento, para a partir do movimento desencadear também processos de interferência de outras forças da corporeidade (sensações, sentimentos, emoções e imagens) sobre a produção vocal.

Para Laban (1978, p. 29) “O movimento e sua vasta gama de manifestações visuais e auditivas não só oferece um denominador comum a todo o trabalho de palco, como também assegura os fundamentos do entusiasmo comum a todos os que participaram de sua criação”. Cantar, dançar, falar, agir é movimentar. É movimentar as musculaturas do corpo, o diafragma, o ar que passa pelas pregas vocais, as pregas vocais, os espaços internos e externos do corpo. Apesar de assim considerar também a voz como um movimento, apenas por uma questão de ordem didática, para uma melhor compreensão da prática que vou propor a seguir, utilizarei a palavra “movimento” apenas para tratar dos outros movimentos do corpo, com exceção da fonação.

Ao cantar ou falar, um dos principais movimentos presentes é o *apoio* – noção que trazemos desde o canto erudito e que, em suma, significa a pressão que alguns músculos exercem sobre a coluna de ar da expiração que passa pelas pregas vocais, grandes responsáveis pela fonação. Em geral, esse apoio é pensado quase sempre a partir do abdômen. Também estarão presentes gestos, que possivelmente corresponderão à forma como articulamos as palavras e aos sentidos que vão sendo evocados a partir do conteúdo vocal. Tudo isso, por si só, já sugere uma gama de interferências dos movimentos corporais sobre a voz. Buscaremos então não só reconhecer e permitir as interferências desses movimentos sobre a fonação, mas explorar outros fluxos de movimentos que poderão nos trazer outras possibilidades de apoio e de conexão entre a voz e outras forças pulsionais, sensórias e motoras da corporeidade.

No processo de criação do espetáculo “Depois” tivemos a oportunidade de experimentar dois exercícios que têm por principal objetivo desencadear um processo

de interferência do movimento sobre a voz. Esses dois exercícios podem ser experimentados tanto a partir de uma vocalidade<sup>39</sup> com melodias, fonemas, sílabas, palavras de um fluxo de improvisação quanto a partir de uma canção ou fragmento de texto previamente memorizado, que neste caso deverá ser incluído desde o começo da experimentação com voz.

Em um primeiro momento, permitir as interferências do movimento sobre a voz será apenas mais uma mecânica de desestruturação de nossas organizações corporais padrões. De uma outra forma, assim como no exercício de libertação das tensões desnecessárias, estaremos trabalhando também sobre a desconstrução dessas tensões. Tenho percebido que pelo movimento abrimos um caminho para a desconstrução de pressupostos técnicos já arraigados em nosso fazer, e que muitas vezes impedem um fluxo mais orgânico da voz. Ao permitir que o corpo cantante se reorganize a cada desconstrução proposta pelo movimento, permitimos também que outros caminhos técnicos se estruturam para a produção vocal.

Considero que a partir dessas possibilidades de desconstrução conseguimos “driblar” alguns padrões de tensão e bloqueios psicológicos (que se manifestam em bloqueios físicos), por provocarmos um deslocamento do corpo de sua organização habitual. Um exemplo muito claro disso nas práticas que venho conduzindo é a relação de intimidade com a vocalização no registro elevado<sup>40</sup>, na região mais aguda da voz. Muitas pessoas bloqueiam o fluxo vocal à medida que passam a explorar essas regiões

<sup>39</sup> A partir deste ponto do texto, a palavra vocalidade irá se repetir diversas vezes. Para ZUMTHOR (2005, p. 116-117) vocalidade é a noção antropológica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz, integrados ao texto que ela transmite. Nesta pesquisa, a palavra vocalidade será usada quando a voz do artista em experimentação criativa contiver não apenas atributos técnicos, mas vier carregada de sentidos poéticos, imagéticos e sensoriais em sua emissão.

<sup>40</sup> Para fazer um breve aprofundamento sobre o assunto, opto por transcrever aqui trechos do livro “Higiene vocal para o canto coral”, das fonoaudiólogas Mara Behlau e Maria Inês Rehder, citados pela professora Dra. Regina Machado em sua dissertação de mestrado: “De modo geral reconhece-se a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado. O registro basal é o que apresenta as notas mais graves da tessitura, e, por sua característica acústica de pulsação, é também chamado de registro pulsátil [...] Nesse registro, as pregas vocais estão muito encurtadas e a mucosa que as recobre, bem solta. O registro modal, por sua vez, é o que apresenta maior número de notas, sendo o registro que geralmente usamos na conversação. Este registro apresenta dois sub-registros: o de peito e o de cabeça, que na verdade correspondem a um maior uso da caixa torácica ou da cavidade da boca e do nariz para a ressonância. Nesse registro as pregas vocais vão se alongando e a mucosa vai se tornando mais tensa à medida que as notas ficam mais agudas. Finalmente, o registro elevado é o das notas mais agudas da tessitura e está dividido em dois sub-registros: o falsete e o assobio (também chamado flauta). O falsete é quase sempre utilizado no canto e raramente na fala. O nome falsete não quer dizer que a voz soe falsa ou que seja produzida por outras estruturas que não as pregas vocais.” (BEHLAU e REHDER apud MACHADO, 2007, p. 55 e 56)

da voz. É como se simplesmente não existisse para essas pessoas o registro elevado, o que, a não ser no caso de algumas patologias vocais de ordem fisiológica, é praticamente impossível. Com o uso de alguns movimentos simples, temos conseguido grandes êxitos na liberação da fonação para o trânsito pelos diferentes registros da voz.

Todas essas experimentações e desconstruções de pressupostos técnicos equivocados serão válidas como uma possibilidade de autoconhecimento. No entanto tudo isso será pouco útil ao artista, e muito rapidamente irá se esvaziar, se nos detivermos apenas nas interferências mecânicas do movimento sobre a voz. Deste modo, nosso objetivo será que, aos poucos, a partir das interferências do movimento na produção vocal, possamos estabelecer um fluxo criativo de movimento e voz em conexão com os sentidos da corporeidade.

Ao nos movimentarmos (com o corpo e com a voz), a dimensão motora da corporeidade dinamiza um fluxo energético que acaba muitas vezes por provocar o surgimento de imagens, situações, significados e sensações durante a experimentação. Buscaremos assim, após liberarmos a via de conexão motora entre voz e movimento, experimentar também uma conexão com os aspectos pulsionais e sensoriais da corporeidade, nos abrindo a interferências múltiplas de todas essas instâncias no fluxo da experimentação. Passaremos a reconhecer todos os conteúdos poéticos que venham a surgir como possibilidade de potencializar nossa investigação. Agora não apenas o movimento interfere sobre a produção vocal, mas todos os sentidos e significados gerados pelas imagens e sensações passam a propor outros movimentos, outras vocalidades. Cuidaremos apenas de permitir que o fluxo se dê de maneira livre, sem a necessidade de nos fixarmos em um só conteúdo, mantendo a investigação porosa, seja para o surgimento de novos sentidos, movimentos e vocalidades, seja para o aprofundamento de um sentido que nos arrebatou e propõe uma radicalização de seus conteúdos sobre a corporeidade. Ao trabalharmos com um texto ou canção existente buscaremos nos abrir a desconstruções momentâneas de sua estrutura original, como por exemplo modificações da melodia e a desconstrução das palavras.

### **1.2.1. Pressionar, empurrar e abandonar**

A mecânica de pressionar, empurrar e abandonar centra-se basicamente na relação do corpo com o chão, a partir das ações de pressionar e empurrar o corpo contra o chão e abandonar o peso do corpo em direção ao chão. Iniciaremos este trabalho no plano horizontal, deitados com as costas voltadas para o chão, pernas soltas e braços livres ao longo do corpo. Usualmente realizamos o exercício de “libertar-se das tensões desnecessárias” como uma preparação a este. Assim, já estaremos trabalhando com a voz durante a expiração.

Após estabilizado o processo de libertação das tensões desnecessárias e movimentos involuntários do pescoço durante a fonação, escolheremos um ponto do corpo para pressionar contra o chão, como o quadril, ombro ou a cabeça. Enquanto pressionamos, devemos observar as possíveis modificações do tônus corporal e se há alguma interferência gerada por esta ação na produção vocal. Logo em seguida, escolheremos um outro ponto de pressão, fazendo a mesma observação. E outro ponto. E assim por diante, vamos trocando os pontos de pressão, buscando sempre experimentar partes distintas do corpo.

Compreendida essa mecânica, passaremos a observar o espaço de tempo, ou as transições, entre as trocas de cada ponto de pressão. Tentaremos trazer para essa transição a ideia de “abandonar” o peso do corpo para o chão. Transitando entre esses dois comandos, pressionar e abandonar, iniciamos um fluxo de movimentos que vão oscilando entre um construir (pressionar) e um desconstruir (abandonar) do tônus corporal, permitindo diferentes possibilidades de organização do corpo e da voz no espaço.

Aos poucos também, a ação de pressionar vai se intensificando em suas oposições. Para pressionar um ponto, é preciso que outras partes do corpo estejam cada vez mais engajadas. Ao mesmo tempo que se cria um vetor na direção da força da gravidade, cria-se outro no sentido oposto, que busca a verticalidade. Ao mesmo tempo que se busca “entrar” no chão, o corpo busca subir. A partir dessa mecânica, iniciaremos então uma busca pela verticalidade, transitando por diferentes níveis, até chegarmos ao nível alto. Na trajetória do nível baixo ao nível alto, passaremos a

pressionar não apenas o chão, mas também o ar e todo o espaço. Da mesma forma, a partir deste ponto, poderemos trabalhar com a ideia de abandonar o corpo não apenas em direção ao chão, mas para diferentes direções do espaço, entrando em pequenos deslocamentos pela sala.

Apesar de optarmos por esses comandos precisos, com as ações de pressionar/empurrar e abandonar, o movimento é livre. Não existem formas ou códigos pré-determinados. O mesmo ocorre com a voz. Nosso intuito é permitir a interferência do movimento e das diferentes oscilações eixo corporal e das alterações de tônus, geradas pelas oposições entre esse construir e desconstruir, sobre a voz. Chegando ao nível alto, poderemos transitar livremente pelo espaço e pelos diferentes níveis. Ao longo do exercício, a partir do momento em que se estabelece um fluxo contínuo de movimento e voz, passamos a nos atentar aos sentidos provocados por essa exploração, nos abrindo às sensações, imagens e emoções que por ventura sejam evocadas pela mecânica do corpo. O objetivo é chegar a um fluxo em que corpo, voz e sentidos passem a se afetar mutuamente.

Este exercício, apesar de simples, possui diferentes camadas de compreensão e experiência. Uma das dificuldades presentes nos relatos das participantes dos laboratórios da pesquisa foi a dificuldade em não retornar às tensões desnecessárias ao pressionar determinados pontos do corpo contra o chão.

*“Empurrar músculos de partes acima da cintura, principalmente das costas, facilitam a tensão dos músculos do trapézio e do pescoço, tornando mais difícil a manutenção do controle proposta pelo exercício anterior”.*  
(Carolina Holly)

Torna-se de novo necessário compreender qual é o tônus suficiente para cada ação, e como trabalhar com diferentes tipos de tonicidade sem bloquear os espaços internos do corpo. Acredito que a própria experimentação do exercício possa, com o passar do tempo, contribuir para a percepção dessas diferentes possibilidades de tônus sem que acabemos por retornar aos velhos padrões de tensão.

*“A conjugação entre o pressionar e o abandonar, nessas duas simples ações, propõe uma variação entre polos extremos do tônus. A noção de força e tônus se esclarece bem aqui, e se resolve. O chão permite, como estrutura sólida, que o corpo, de uma forma ampla, entre em contato de um só vez com as múltiplas variações de partes do corpo e intensidades de pressão. Essas possibilidades, adicionadas a variações de ritmos e dinâmicas, proporcionam uma experiência muito clara e verdadeira do movimento. Passa-se a perceber infinitas possibilidades de caminhos e formas que o corpo pode adquirir”. (Talita Florêncio)*

Outra dificuldade é relacionar a ação de abandonar o corpo para o chão com a produção vocal. Notamos em nossos laboratórios que em alguns momentos o trabalho da voz passava muito mais por uma representação de sua relação com o movimento de abandono que por uma interferência de fato.

*“Minha principal dificuldade neste exercício foi encontrar a relação entre o abandono do corpo com a soltura da voz, demorei muito para encontrar este lugar, tendo de ser orientada individualmente para encontrá-lo. Acredito que o cerne desta dificuldade está no medo de perder o controle, realmente soltar corpo e voz”. (Maíra Magnoler)*

Por isso muitas vezes recomendo que se inicie esse trabalho a partir de uma emissão mais “neutra”, como a vogal A vocalizada na região médio-grave da voz, e durante sua emissão se experimente a ação de abandono do corpo. Deve-se permitir que a fonação sofra realmente a interferência da ação de abandonar o corpo, tentando não representar essa interferência, o que acabaria nos levando a certos clichês e lugares muito óbvios da relação entre movimento e voz durante a investigação.

Apontadas as dificuldades que possivelmente surgirão durante a experimentação desse exercício, cabe apontar também algumas de suas potencialidades, como o estabelecimento de uma maior consciência da conexão entre corpo e voz e da conquista de um estado potencializador da corporeidade para a criação.

*“Acredito que este exercício foi bastante útil para o estabelecimento de uma base criativa que postulava a*

*conexão corpo e voz, possibilitando que os materiais criativos que dali surgissem já tivessem essa integração a priori. Pode não parecer muita coisa, mas senti que muitos processos de criação foram catalisados nele, já que a minha experiência no teatro sempre partia OU do corpo OU da voz a partir do texto, então foi muito significativo para mim".*  
(Carolina Holly)

*"O exercício possibilitava uma exploração individual gradual, que evoluía conforme o seu entendimento na prática. Além disso era um exercício que me colocava num estado bastante integrado e pronto para a criação. Parecia que os músculos e o ar do corpo tinham acabado de sair de uma 'dança animada', ou seja: estavam num estado criativo".*  
(Maíra Magnoler)

Ao transpormos o trabalho da mecânica para o fluxo de investigação com as imagens e sensações, muitos conteúdos poéticos que contribuiram para o processo de criação do espetáculo "Depois" passaram a surgir com as experimentações desse exercício, sendo que a relação do exercício com um universo temático foi apontado como elemento potencializador de sua experiência pelas participantes dos laboratórios. As ações de pressionar e abandonar acabaram se relacionando com alguns sentidos atribuídos ao universo da vividez.

*"O universo escolhido se relacionou bastante com esse exercício uma vez que a questão da ação/desistência, coragem/medo, luta/se render e outros opostos sensíveis relacionados com o universo ficcional eram ativados com a experiência desse exercício".* (Cora Laszlo)

*"Acredito que essa experimentação prática, a meu ver, é a que produziu maiores conteúdos poéticos durante o processo. E a que se aproxima mais com as questões da expressividade do movimento, o que aproxima o meu interesse também individual por ela. A meu ver a ligação com o tônus e as proposições de imagens são quase que inevitáveis. O corpo se modela com a variação do corpo e do tônus, e nesse trânsito, a cada nova forma ou possibilidade corporal em que você se encontra, o acesso às sensações é quase que imediato. Das sensações, e das sinestésias, para então a construção das imagens é um passo muito pequeno, quase que consequente. Vejo duas divisões de tempo. Sinto que no começo a restrição à questão técnica e metódica do exercício se mantem, basicamente, quando nos mantemos em contato com o chão. Em um segundo momento quando ganhamos a*

*verticalidade, e nos desprendemos do chão, tudo muda. A referência do apoio do chão é potente, é intensa, e quando nos desprendemos perdemos um grande referencial. Nesse momento o corpo também já se encontra no seu momento ápice do estado da experiência, o universo ficcional só se torna mais presente ainda, acredito até que ocupando um pouco desse espaço deixado do contado com o chão”.  
(Talita Florêncio)*



*Participantes experimentando o exercício de “pressionar, empurrar e abandonar”.*

### **1.2.2 Ativação do movimento pela sensibilização coluna**

Neste exercício buscaremos permitir as interferências do movimento sobre a produção vocal a partir da sensibilização da coluna. Iniciaremos o trabalho de pé, com o eixo corporal no plano vertical. Buscaremos deixar os pés paralelos, com os joelhos levemente flexionados. Para uma melhor conexão e percepção cinestética, trabalharemos inicialmente com os olhos fechados.

Começaremos observando o fluxo respiratório e o apoio dos pés no chão. Ao observarmos a respiração, tentaremos não interferir na forma como respiramos, como por exemplo tentar descer a respiração para o abdômen, o que ocorre em muitos trabalhos com o foco na respiração. Neste caso, não haverá uma respiração “correta” e outra “errada”<sup>41</sup>. Nosso objetivo aqui será apenas perceber e reconhecer as

<sup>41</sup> Apesar de reconhecer que existem trabalhos específicos para a respiração que podem contribuir com nossas

configurações do corpo neste estado inicial.

Após esse primeiro momento de observação, levaremos nossa atenção para a região da coluna cervical, para a parte posterior do pescoço, e tentaremos localizar o ponto de encontro entre o crânio e a primeira vértebra cervical (atlas). Mesmo que não consigamos localizar esse ponto com exatidão anatômica, tentaremos trabalhar a partir dessa imagem. Iniciaremos então um pequeno movimento<sup>42</sup> para a sensibilização desse ponto. Simultaneamente, passaremos a incluir pequenos suspiros com voz em cada expiração. O primeiro objetivo, assim como no exercício de “libertar-se das tensões desnecessárias”, será dissociar o movimento da coluna dos movimentos involuntários ligados a padrões de tensão empregados durante a produção vocal. Em um primeiro momento, este procedimento será mais uma possibilidade de trabalhar a desconstrução dessas tensões.

Lentamente buscaremos tornar esse movimento mais amplo, tentando sensibilizar e incluir aos poucos cada uma das outras vértebras da coluna, partindo da cabeça em direção ao cóccix. Em relação à voz, buscaremos torná-la cada vez mais presente e, como no exercício anterior, iniciar uma experimentação melódica com diferentes alturas, timbres e emissões.

Após estabelecermos essa conexão entre a coluna vertebral e a voz, poderemos expandir o movimento para outras partes do corpo, como quadril, braços e pernas, experimentando assim diferentes possibilidades de interferência do movimento na voz e da voz no movimento. Em uma espécie de dança pessoal, sem códigos previamente estabelecidos, buscaremos mais uma vez permitir a instalação de um fluxo criativo, que

---

práticas artísticas, em minhas conduções prefiro deixar que a respiração se reconfigure a partir dos fluxos de movimento e voz e das demandas de cada processo, sem que haja de antemão um conjunto de regras e padrões a serem seguidos. Tanto a técnica Alexander quanto os trabalhos de Grotowski sobre a voz apontam que, uma vez que a respiração não é um problema que impede o fluxo orgânico da voz, não há porque interferir: “se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham confiança na natureza. Esse é o primeiro ponto” (GROTOWSKI, 2010, p.139). Nestes casos, antes de recorrer a exercícios cujo foco se volta totalmente para a respiração, pode-se ainda propor alguns movimentos ou posturas que acabam por promover uma liberação das tensões que impedem um fluxo mais natural da respiração. “Em suma, não há receitas. Vocês devem encontrar as causas do obstáculo, do incômodo e, por fim, criar uma situação em que as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas. O processo se liberará”. (idem, p. 141)

<sup>42</sup> Nos laboratórios com o coletivo NUA e em minhas aulas de canto opto normalmente por iniciar esse movimento por um padrão circular ou com o desenho de um 8 e depois, à medida que ele se amplia, permitimos que ele ganhe outras qualidades.

poderá se relacionar com imagens, sensações e significados.

Uma das necessidades mais básicas para a realização desse exercício é ter calma no processo de englobar as outras vértebras da coluna a partir do ponto inicial da investigação. Uma calma que deve vir tanto de quem experimenta o exercício quanto de um possível condutor externo. O nível de aprofundamento da experiência será proporcional ao tempo que se leva para a realização da mesma.

*“Minha ansiedade foi a minha maior inimiga neste exercício. Tive que fazer um constante trabalho de segurar a ansiedade, pois a eficácia dele é proporcional ao tempo de exploração de “cada vértebra”. É preciso dar tempo suficiente a cada etapa para, lentamente, engajar toda sua extensão. Este exercício, especificamente, leva um tempo até que seu processo seja compreendido pelo corpo, então é preciso de calma e paciência para poder aproveitá-lo apropriadamente”. (Carolina Holly)*

Algumas participantes dos laboratórios alegaram ainda certa dificuldade em localizar cada uma das vértebras. Em suma, o exato local de cada vértebra não será o mais importante, apesar de essa ser uma compreensão que pode potencializar a experiência. O que buscaremos será ampliar aos poucos nossas possibilidades de mobilidade da coluna, e perceber de que forma esse movimento pode interferir na voz e nos conduzir a um fluxo criativo de voz e movimento.

*“Minha grande dificuldade neste exercício sempre foi a consciência corporal relativa às vértebras da coluna, tanto de sua localização como de sua movimentação. Demorei muito para acreditar nele. A respiração era o que me auxiliava e a imaginação de um ponto quente no local da vértebra também”. (Maíra Magnoler)*

Assim como no exercício de “pressionar/empurrar e abandonar”, permitir as interferências do movimento sobre a voz a partir da sensibilização da coluna e os fluxos criativos que daí se iniciam parece potencializar a conexão entre corpo e voz e ampliar tanto as nossas possibilidades da voz quanto do movimento.

*“Para mim este exercício sempre foi um grande*

*potencializador da relação voz-movimento. Durante o processo de investigação, uma das grandes “conquistas” foi aprender como deixar a voz se levar pelo movimento e abrir mão de algumas convenções do universo técnico vocal e musical mais tradicional. O meu processo investigativo foi sempre muito guiado pela vocalidade e este exercício foi como uma ferramenta bastante eficiente para diversas descobertas vocais”. (Bruna Lucchesi)*

Apesar de o movimento inicial proposto para essa investigação ser bem definido, podemos ainda nos lançar ao desafio de desdobrá-lo em outras possibilidades e qualidades, como uma forma de ampliar a experimentação para “lugares” menos conhecidos.

*“Uma das dificuldades desse exercício é encontrar uma outra variação de qualidade de movimento que seja diferente da proposta inicial da mobilidade da coluna. Apesar de ser uma matriz técnica, ela produz, durante a tentativa de acesso desse ponto, uma forma muito característica de acesso, mesmo que seja diferente pra cada um. Dar passagem para outras possibilidades acaba sendo um exercício também de percepção racional disso, e de uma quebra de padrões”. (Talita Florêncio)*

Mais uma vez, ir além de uma investigação de movimento e voz, nos abrindo ao campo dos sentidos, das imagens, das sensações e pulsões da corporeidade que podem emanar da experimentação motora, pode potencializar nossa experimentação e nossa experiência criativa com esse exercício.

*“Essa fisicalidade que trasborda para o sensível é a forma que sinto que mais me identifico em trabalhar. Percorrendo esse caminho se chegava a várias potências de movimento e som. Acho que o movimento da coluna acorda os movimentos da imaginação, esse exercícios propunha surpresas dentro do universo”. (Cora Laszlo)*

*“A movimentação da coluna sugere posturas que muitas vezes estão imbuídas de sentido, apontando caminhos para a criação de personagens. Como a movimentação está intrinsecamente conectada à experimentação vocal, os apontamentos criativos muitas vezes sugerem vocalidades/corporeidades que fogem dos clichês, pela criação de tensões entre elas”. (Carolina Holly)*

*“Quando os movimentos ganham mais amplitude, e a voz*

*ganha um corpo maior - saindo da experimentação técnica e criando uma vocalidade - quando esses dois pontos se encontram, uma corporeidade também se sustenta, e por consequência as imagens e o universo ficcional. Tomado esse momento, sinto que existe uma mudança de chave, saindo da exploração técnica e indo para a exploração do tema enquanto corporeidade". (Talita Florêncio)*



*Posição inicial para mobilização da coluna.*

Apesar de sua simplicidade, esses exercícios exigem um estado refinado de presença e de auto percepção, pois facilmente podemos cair em uma simples repetição mecânica de movimentos, ou novamente passarmos a uma representação do que seriam essas interferências do movimento na voz. É preciso fazer escolhas, investigar, experimentando interferências mais grosseiras mas também buscando estabelecer uma conexão mais sutil entre movimento e voz, apurando-se esta percepção a cada dia de trabalho. O olhar de um condutor externo também poderá contribuir para o aprofundamento gradual da experiência, orientando cada pessoa de modo específico e pontual, permitindo sempre o maior espaço criativo possível aos participantes.

Assim como essas duas mecânicas pelas quais optamos, muitas outras poderão ser experimentadas. As estruturas que seguimos experimentando surgiram e seguem surgindo a partir de demandas específicas de cada contexto, de cada processo pessoal. Nas aulas de canto, me utilizo de alguns procedimentos mais simples com

meus alunos, como pequenas pulsações com o corpo, deslocamentos do eixo vertical para a diagonal ou horizontal. Também o uso de objetos, como bolas, bastões, elásticos, tudo isso pode contribuir para a experiência investigativa das interferências do movimento na produção vocal como um fator desencadeante de fluxos criativos de movimento e voz e suas possíveis contribuições para o trabalho do artista da cena.

### **1.3 O trabalho do tônus**

*“O tono muscular é a atividade primitiva e permanente do músculo; além de traduzir a vivência emocional do organismo, é o alicerce das atividades práxicas.” (LE BOULCH, 1992, p. 55)*

*(durante uma investigação já em curso)*

*A partir do universo poético que você optou investigar, comece a se abrir a possíveis imagens, sensações ou sentidos que possam estar presentes em sua experimentação. Permita que ocorra um fluxo livre entre essas imagens. Ou também, se preferir, invista em uma imagem que lhe parece potente.*

*Leve agora sua atenção ao tônus de seu corpo e busque a partir dele materializar essas imagens e sensações, “modelando” assim uma outra corporeidade, uma corporeidade que chamaremos de “corporeidade poética”.*

*Ainda atento ao tônus, experimente reduzir o tônus a partir dessa nova corporeidade. Perceba que sentidos surgem a partir dessa redução do tônus, que modificações essa redução do nível de energia muscular provoca em sua exploração?*

*Experimente agora o contrário, busque um tônus alto, pesado. Perceba novamente as imagens que acompanham a modificação do tônus.*

*Permita que sua investigação seja agora guiada por esse trânsito entre imagens, sensações e tônus, se abrindo para “modelar” diferentes corporeidades poéticas ao longo de sua experimentação.*

Por tônus corporal compreendo o nível de tensão ou tonicidade muscular que dinamiza nossas atividades motoras. Os ajustes do tônus são fundamentais para o movimento corporal e vocal. Diferente das tensões desnecessárias das quais tentaremos nos libertar, o tônus seria uma “tensão necessária”. É pelos diferentes ajustes de tônus que somos capazes de entrar em contato com diferentes intensidades, sensações e pulsões.

Em nosso cotidiano, os níveis de tonicidade/tensão poderão variar de acordo com cada contexto, e dizem respeito não apenas a configurações motoras, mas a toda uma gama sentimentos e emoções que fazem parte de nossa existência. Para a

criação, o tônus será responsável por *modelar*<sup>43</sup> pela fisicalidade pulsões e sensações que integram o movimento expressivo (que inclui também a fonação).

Em relação ao movimento expressivo, toda mudança psíquica irá alterar o tônus muscular, que irá novamente modificar o estado psíquico anterior. Os estados de tensão e de relaxamento musculares produzirão sensações de peso e leveza que alteram as sensações psíquicas, denotando suas intrincadas relações. (...) A tendência é de uma contínua construção e destruição, retornando às imagens primárias típicas do corpo, que novamente se dissolvem e tornam a se cristalizar. As necessidades e os conflitos da personalidade e do organismo como um todo promovem este movimento. (RODRIGUES, 2003, p. 22)

Não existe uma norma quanto aos limites e níveis de tonicidade muscular, desde que estes estejam em conexão com as forças pulsionais e sensoriais da corporeidade e não bloqueiem os espaços internos do corpo, especialmente os espaços articulares. O que buscaremos com os exercícios que proponho a seguir será transitar por diferentes tonicidades corporais como possibilidade de evocar, perceber e *modelar* no corpo e na voz, as imagens, sensações, emoções e sentidos presentes no fluxo criativo da corporeidade, em um fluxo que se retroalimenta.

Nos laboratórios do processo criativo do espetáculo “Depois”, o trabalho com o tônus teve um papel fundamental para a modelagem no corpo e na voz das pulsões e sensações geradas a partir do universo ficcional do qual partimos e para o registro de alguns estados corporais experimentados por cada artista.

---

<sup>43</sup> Nesta pesquisa, o trabalho com o tônus é influenciado principalmente pelas experiências que tive com o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) nas disciplinas do curso de dança da UNICAMP. Assim a abordagem pela qual opto ao apontar alguns conceitos é pautada especialmente pela experiência prática de alguns procedimentos do método e de algumas conduções propostas pelas professoras Graziela Rodrigues, Ana Carolina Melchert e Larissa Turtelli em suas aulas. Sobre o conceito de *modelagem*, Rodrigues (2003, p. 136) propõe que “Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras”. Em nossas práticas, “modelar” seria também tentar materializar pelas diferentes tonicidades e formas do corpo todo um fluxo de emoções, imagens e sensações presentes em um fluxo de investigação corporal/vocal. Vale ressaltar que aqui a palavra modelagem não tem qualquer conotação com a ideia de uma busca por um modelo externo. Uma imagem que pode nos auxiliar a compreender o conceito de modelagem que proponho aqui é a imagem de uma massa de argila que modelamos em diferentes formas, como se corpo e voz fossem essa massa capaz de se metamorfosear a partir das pulsões e sensações do fluxo criativo.

### 1.3.1 A modelagem a partir de uma exploração em curso

Em uma investigação que poderá ser iniciada a partir de exercícios como o “Pressionar, empurrar e abandonar” ou a “Ativação do movimento pela sensibilização pela coluna”, passaremos a observar as sensações e imagens que são evocadas pelo movimento ou pela voz. Essas imagens estarão ligadas a um universo ficcional, tema, ou mesmo um inventário pessoal de memórias, de acordo com cada contexto de criação. Após um primeiro momento de jorro criativo dessas imagens e das diferentes configurações motoras que vão se encadeando pelo fluxo da experimentação, buscaremos eleger algumas dessas imagens e modelá-las a partir do tônus em um “*corpo-síntese*”, em uma *corporeidade poética*<sup>44</sup> que as conecte e as materialize. Esse processo será gradual, e nos atentaremos especialmente à musculatura, permitindo a modulação do tônus para a presentificação das imagens em fluxo.

Seguiremos experimentando voz e movimento a partir desse tônus inicial, dessa corporeidade poética preenchida de imagens e sensações, sentidos e significados. No entanto, por mais que essa modelagem delimite um campo, um recorte para a investigação, esses corpos-síntese estarão sempre abertos, porosos à investigação, podendo se transformar. Portanto serão organizações momentâneas, que podem durar tempos indefinidos. Nossa atenção, apesar de dinâmica, sempre deverá retornar ao tônus, que já não apenas modela as imagens da experimentação mas que, pela memória do corpo, evoca novas imagens e sensações.

Em nossos laboratórios, esse e todos os exercícios que tinham como foco o trabalho sobre o tônus foram fundamentais para definir as dramaturgias particulares que emanavam das corporeidades de cada uma das artistas participantes. A partir do tônus, pudemos radicalizar ainda as possibilidades de afetamento entre corpo (voz e

---

<sup>44</sup> Em nossos laboratórios passamos a dizer que, ao longo do processo de criação, cada uma das participantes pôde encontrar a partir de sua própria corporeidade uma “corporeidade poética”, ou seja, um conjunto de motricidades, pulsões e sensações modelado e sintetizado a partir dos sentidos provocados pelos conteúdos da pesquisa individual em confronto com as práticas que experimentamos. Ainda, por habitar uma corporeidade “real”, vivente, cada corporeidade poética estaria também direta ou indiretamente ligada àquilo de anterior, de autobiográfico, de pessoal, que configura cada uma dessas artistas e as estrutura enquanto seres humanos viventes singulares.

movimento), imagens e sensações.

*“Acredito que o grande salto de compreensão da minha criação artística que os laboratórios me proporcionaram foi a compreensão prática entre imaginário e corpo. Este exercício possibilitou a investigação constante destes dois aspectos da criação e a experimentação de diversos modos de integração entre eles”. (Maira Magnoler)*

*“Entender na prática que 'voz é corpo'. Desde seu acionamento muscular, até as suas oscilação e interferências a partir do meio e dos estados em que o corpo como um todo é atingido. Acredito que aqui o universo ficcional seja o adicional mais importante pra a modelagem da voz. As imagens do universo ficcional provocam sensações imediatas que atravessam o corpo com uma força bruta. Uma vez que o universo ficcional é adicionado, a modelagem do tônus acontece. Fica difícil dizer qual estímulo é o acionador inicial. Não se sabe se o tônus conduz às imagens ou as imagens ao tônus. É um circuito que se retroalimenta”. (Talita Florêncio)*

Os desafios desse exercício serão principalmente fazer escolhas, conectar conteúdos e se aprofundar neles, e manter as conexões entre o movimento e a voz, ainda que em alguns momentos o movimento ou a voz se silenciem. Há de se mantê-los sempre em potência.

### **1.3.2 Escala de gradação do tônus**

Um procedimento muito próximo a este era experimentado nas aulas de Danças do Brasil da prof. Dra. Graziela Rodrigues com o método BPI. Minha apropriação foi principalmente no sentido de incluir a voz<sup>45</sup> como conteúdo inicial da experimentação.

Definiremos uma escala de 1 a 10 para experimentar uma gradação do tônus corporal. De pé, na posição vertical, com os pés paralelos na largura do quadril,

---

<sup>45</sup> Penso que ao fazer isso – e o faremos na maioria dos exercícios que apresento nesta dissertação – torna-se mais natural a exploração vocal como conteúdo da experimentação. Se já partimos de uma expiração com voz antes de estabelecermos um fluxo criativo pelo movimento, é muito possível que ela siga como parte de toda a investigação. Caso contrário, se primeiro estabelecemos um fluxo criativo pelo movimento e depois nos é solicitado incluir a voz, percebo que muitas vezes cria-se um abismo, tornando-se mais difícil permitir que ela surja de modo mais espontâneo e orgânico.

tentaremos descer o tônus corporal ao mínimo necessário para permanecer nessa posição. Tentaremos então incluir na expiração breves fonações da vogal A, tentando permanecer também no tônus mínimo para que a fonação aconteça. A este nível de tonicidade chamaremos de ponto 1 de nossa escala, ou seja, o tônus mais baixo possível, o maior relaxamento de toda a musculatura. Experimentaremos nos mover e vocalizar um pouco a partir desse tônus. O movimento assim como a voz deve ser sutil.

Aos poucos começaremos a subir gradativamente o tônus em direção ao ponto 10 da escala, ou seja, o tônus mais alto possível, o maior nível de tonicidade muscular. Um condutor externo ou o próprio artista em experimentação poderão realizar essa contagem. A cada ponto da escala, buscaremos dinamizar voz e movimento a partir das alterações propostas pelo aumento do nível de tonicidade muscular. Especialmente para os níveis mais altos de tônus, trabalharemos com a ideia de um tencionamento ou tonicidade a partir de forças opostas que se intensificam. Contração e expansão simultâneas de toda a musculatura, preservando os espaços articulares, os espaços do trato vocal e o fluxo respiratório. Chegando ao ponto 10 da escala, iniciaremos o retorno ao ponto 1, decrescendo agora, gradativamente, o nível de tonicidade muscular.

O movimento, assim como a voz, será livre, podendo ser improvisado ou parte de uma estrutura, como partitura coreográfica, vocalizes, encadeamento de ações, canção ou texto. Buscaremos nos atentar às possíveis imagens e sensações evocadas pelas mudanças do tônus. A subida e a descida pela escala poderá ser realizada quantas vezes julgarmos necessário, e esse procedimento poderá ser utilizado tanto como ponto inicial de uma investigação quanto como recorte de uma investigação já em fluxo.

Como início de uma investigação, buscaremos escolher, após alguns trânsitos entre os diferentes níveis da escala, um tônus para fixarmos, modelando novamente um corpo-síntese. Seguir em uma experimentação livre ou no encadeamento de um próximo exercício a partir corporeidade poética que se instaurou.

Como recorte de uma investigação já em fluxo, poderemos propor variações no tônus de uma partitura de movimentos ou ações (físicos e vocais), descendo ao tônus mínimo e subindo ao tônus máximo, como possibilidade de gerar outros sentidos e

significados para essa mesma partitura a partir das mudanças do tônus.

Apesar da estrutura numérica, esse exercício nada tem de exato ou fixo. Os números são apenas um referencial flexível e amplo para a experimentação de diferentes níveis de tonicidade. Cada pessoa terá seu próprio tônus mínimo e tônus máximo. Em cada dia de trabalho essa escala terá equivalências musculares distintas, pois estaremos trabalhando com inúmeros fatores e estados muito particulares, sujeitos às modificações físicas e psicológicas de cada sujeito.

Esse aparente antagonismo em se trabalhar com a exatidão de uma estrutura numérica para algo tão inexato que é o corpo torna a experiência com esse exercício bastante instável. Em nossos laboratórios as experimentações com esse exercício se deram quase que a partir de uma relação de “amor e ódio”, potencializando mas também “despotencializando” algumas experiências.

*“Por muito tempo confundi tônus com tensão (desnecessária), e a energia ficava parada em certas partes do corpo, como nos ombros ou nas mãos. Foi preciso fazer esse exercício várias vezes para entender que o aumento do tônus deve ser aliado à livre circulação da energia gerada. Este exercício provou-se um pouco instável nos resultados. Se em alguns laboratórios a modelagem pelo tônus produzia imagens e sensações consistentes, em outros tantos a exploração era um tanto “vazia”, por assim dizer. Não foi um dos exercícios mais férteis em todo o processo, considerando os outros tantos. Confundi muito o tônus na voz com tensão, e me machuquei em alguns laboratórios até entender a medida dele”. (Carolina Holly)*

*“Esse exercício é exigente, ele envolve uma integridade corporal muito grande vinculada ao tônus, ele pressupõe um controle que quando alcançado é muito potente. No entanto sinto que ele é mais difícil em determinados dias, estados de humor. Enfim, ele tem uma dificuldade inerente que é levar o mesmo tônus para todo o corpo de forma verdadeira e não baseada em imagens externas”. (Cora Laszlo)*

*“Adquirir o controle dos níveis do tônus era o maior desafio, pois o corpo tende a princípio a ir de um extremo a outro. Também é difícil administrar que a gradação se dê de maneira igual em todas as partes do corpo”. (Maíra Magnoler)*

Por outro lado, em sua própria dificuldade reside também, a meu ver, sua maior contribuição. Acredito que justamente a partir desse conflito e ao nos abrirmos às imagens e às sensações que surgem a partir das mudanças do tônus podemos entrar em contato com experiências únicas, e uma ampliação das infinitas nuances possíveis de nossas tonicidades musculares.

*“Esse exercício do tônus é muito importante para um processo artístico e criativo, pois te coloca em formas diferentes de estar em corpo. De distintas tonicidades musculares surgem diferentes movimento, diferentes sons. Essa possibilidade de diversidade é, para mim, o mais interessante desse exercício”. (Cora Laszlo)*

*“Sinto que este exercício potencializa a plasticidade do corpo, especialmente quando são trabalhados os níveis mais altos de tônus. Eu sempre procurei trabalhar níveis mais altos do tônus e o imaginário me ajudou muito a manter a energia alta exigida pelo exercício”. (Bruna Lucchesi)*

*“A conexão entre imaginário e corpo, assim como a corporificação do imaginário, para mim estavam sempre muito ligados a encontrar o 'tônus ideal'. O tônus é um estímulo e uma fonte criativa para o corpo em criação, assim vejo, podendo mudar qualitativamente o trabalho ao propor novos caminhos, podendo surpreender-nos. Além disso, este exercício tornou-se para mim um ótimo aquecimento individual para este e outros trabalhos “. (Maíra Magnoler)*

*“Há uma estreita relação entre tônus muscular e memória corporal. A cada nível de tônus, é como se tivéssemos uma referência física sinestésica para aquela 'situação', e isso nos abre maiores possibilidades de variações e trânsitos no percurso do imaginário. O universo ficcional é que permite o desenvolvimento de uma matriz iniciada pelo tônus. Acredito que se completam. Mas acredito também que este estado de vigilância - em equilibrar a influência entre este dois polos (tônus e imaginação) - parta também do amadurecimento do intérprete. E do seu estado de consciência e atenção no momento do exercício”. (Talita Florêncio)*



*Exercício com a “escala de gradação do tônus”.*

### **1.3.3 A recuperação da corporeidade pelo tônus**

Este procedimento mostrou-se um potente mecanismo para o registro e a retomada das corporeidades poéticas experimentadas e sintetizadas ao longo dos laboratórios, e foi de grande importância para o processo de criação do espetáculo “Depois”. Partindo de um mecanismo simples de ser experimentado, ele consiste em uma redução súbita do tônus muscular e sua posterior retomada.

Ao longo de uma experimentação em fluxo, uma vez que já tenha sido modelada uma corporeidade poética, um condutor externo propõe uma suspensão do movimento e da voz, ou seja, uma pausa, como se congelássemos a ação. Nessa suspensão, tentaremos manter as intensidades internas e o fluxo das imagens ativos, e nos atentaremos especialmente ao tônus corporal. Mantendo a mesma forma do corpo no espaço, a partir do comando do condutor, reduziremos bruscamente o tônus corporal, relaxando a musculatura ao nível mínimo de tonicidade para nos mantermos na mesma posição. Permaneceremos nessa mesma forma e, ao próximo comando, tentaremos recuperar imediatamente a mesma tonicidade de antes e seguir em nosso fluxo criativo de movimento e voz pelo espaço. O objetivo será registrar o tônus que estrutura essa corporeidade poética em experimentação e criar mecanismos para sua recuperação. O objetivo é conseguir, pelo tônus, acessar novamente os conteúdos motores, sensoriais e pulsionais de cada corporeidade modelada.

*“No trânsito entre as polaridades, entre o mecânico e o sensível, este exercício mostrou ser um ótimo e eficiente mecanismos de consciência. Muitas vezes nessa exploração, a intensidade de informações e os sentidos absurdamente aguçados nos provocam um sensação final de vazio. Uma sensação de impossível resgate, ou retomada. E esse exercício torna possível esse resgate sem interferir no campo do sensível e da expressividade. No registro do tônus são também registradas as impressões cinestésicas daquele momento, e por consequência o universo ficcional daquele fragmento”. (Talita Florêncio)*

Um dos desafios que esse exercício trazia às nossas práticas era o de não perder o fluxo de experimentação durante as suspensões, mantendo ativo o estado de presença e o fluxo interno das imagens e sensações. Retornar ao tônus sem que se caia em uma representação do mesmo ou ainda levar esse tônus para o corpo como um todo pode também se tornar outro desafio.

*“Retornar o tônus para todas as partes ativadas ao longo do processo mostrou-se desafiador, mas possível depois de um tempo de pesquisa. No momento da suspensão, eu conseguia elencar vários pontos, mas não conseguia retornar a todos eles na medida certa. Ou esquecia alguns, ou colocava mais energia que o necessário nos pontos que lembrava”. (Carolina Holly)*

## **1.4 O movimento canta e a voz dança**

*(a partir de uma experimentação já em fluxo)*

*Observe a vocalidade presente e vá aos poucos “internalizando a voz no corpo”.*

*A voz só deixa de ser vocalizada, mas continua existindo como potência interna.*

*Tente continuar escutando-a internamente e tente levar o fluxo que estava na voz para o movimento corporal.*

*Agora experimente “cantar através do movimento”, se lançando em uma dança como se a voz saísse pelos seus músculos, pelo seu tronco, braços e pernas desenhando livremente pelo espaço.*

*Não tenha medo de ir para o óbvio.*

*Experimente todas as possibilidades!*

*A partir desse fluxo de movimento já instaurado vá deixando novamente a voz ecoar pelo o espaço, mas tente não perder a plasticidade conquistada pelo movimento.*

*Observe as novas relações estabelecidas entre movimento e voz, os sentidos aí presentes, e siga em sua ação pelo espaço, sempre atento às imagens e sensações.*

*Agora, vá lentamente contendo o movimento e, ao contrário do comando anterior, vá levando o que estava no movimento para a voz.*

*Permita-se investigar diferentes emissões vocais a partir das intensidades que estavam presentes no movimento.*

*Tente “dançar com a voz”!*

*Novamente, a partir da vocalidade instaurada, vá liberando o movimento, e perceba mais uma vez como voz e movimento se conectam entre si.*

*Siga transitando entre esses momentos de cantar com o corpo e de dançar com a voz.*

Em 2011, após concluir um curso com o bailarino, coreógrafo e diretor japonês Tadashi Endo, ele, sabendo de minha trajetória como cantor e bailarino, me fez a seguinte provocação: “você deveria cantar com seu corpo e dançar com sua voz!”. Essa frase seguiu reverberando em mim até que, durante um dos laboratórios desta pesquisa, pensando em permitir um descanso vocal às participantes que eu conduzia em uma improvisação, pedi a elas que internalizassem a vocalidade que experimentavam. A partir das reverberações dessa vocalidade elas deveriam seguir se movimentando, tentando “injetar” no corpo e explorar agora, apenas pelo movimento,

as intensidades presentes antes no trabalho vocal. Seguindo este comando, os movimentos de cada uma tornaram-se imediatamente mais plásticos, mais conscientes e presentes. Experimentamos então o contrário, reduzir o movimento até que ele praticamente cessasse, tentando transferir suas intensidades agora para a voz. Passamos então a experimentar esse exercício ao longo dos laboratórios, testando diferentes possibilidades, até chegarmos ao formato que utilizamos atualmente, como descrevo a seguir.

#### **1.4.1 Cantando com o movimento e dançando com a voz**

Este exercício poderá ser introduzido a partir de uma investigação com voz e movimento já em curso, como por exemplo o exercício de “Pressionar, Empurrar e Abandonar” ou a “Ativação do movimento pela sensibilização da coluna”.

A partir de um comando que pode vir de um condutor externo ou, na ausência dele, de uma auto proposição, tentaremos internalizar a vocalidade que experimentamos, silenciando-a até que não haja mais fonação. Deveremos manter essa vocalidade viva, pulsando internamente, com todas as suas intensidades e forças presentes. Talvez possamos continuar imaginando e escutando-a no pensamento, talvez permaneçamos apenas com suas sensações. Pensaremos em um vocalidade em potência, que pode irromper a qualquer momento pelo espaço, pois acumula intensidades no silêncio.

Simultaneamente à internalização da voz, tentaremos transferir de alguma forma aspectos dessa vocalidade para o movimento. Tentaremos equalizar as intensidades que estavam presentes na voz com as intensidades já presentes no movimento (que provavelmente estarão intimamente conectadas, uma vez que habitam uma mesma corporeidade). Trabalharemos assim com a imagem de estarmos “cantando com movimento”. Mesmo que partamos de uma compreensão mais grosseira dessa imagem, tentaremos dar passagem às sutilezas que se mostram possíveis nesse trabalho. Não se trata, por exemplo, de uma mímica dos conteúdos que estavam presentes na voz, apesar de não excluirmos essa possibilidade. Tentaremos no entanto nos provocar a buscar soluções diferenciadas a cada investigação.

A partir da corporeidade que se instaurou pela junção das potências anteriormente presentes no movimento e na voz, passaremos a permitir novamente que a voz volte a se projetar pelo espaço, permitindo a fonação. Mas não tentaremos mais recuperar a mesma vocalidade de antes. Tentaremos perceber como o movimento também modificou as características da vocalidade em potência, acumuladora de novos valores em seu fluxo interno. Permitiremos também que ela incorpore novos conteúdos e características a partir dessa nova corporeidade. Ao permitir a fonação, tentaremos ainda não perder a plasticidade alcançada pelo movimento.

Seguindo nessa investigação, após mais alguns momentos da experimentação, iniciaremos o processo inverso. Buscaremos internalizar o movimento no corpo e injetar suas intensidades na voz, como se o espaço que tivéssemos para o movimento fosse agora a voz, trabalhando com a imagem de estarmos “dançando com a voz”. Reduzindo gradualmente o movimento até que o corpo esteja aparentemente parado, tentaremos, assim como quando internalizamos a voz, manter o movimento e suas intensidades pulsando internamente, como potência de movimento. O movimento, apesar de aparentemente inexistente, segue movimentando a dimensão interna da corporeidade e se reflete agora na vocalidade.

As pulsões internas das quais partiam o movimento integram-se agora às pulsões vocais. Buscaremos permitir que esse fluxo energético que segue se modificando no silêncio (aparente) do movimento possa também de alguma forma se transportar para a voz. Permitiremos uma interferência direta nas qualidades da emissão e mesmo nas melodias do canto ou da fala, caso estejamos trabalhando com uma canção ou texto. Ainda que neste momento o foco esteja sobre a vocalidade, suas forças seguirão agindo não apenas na voz, mas no tônus corporal, nas direções do corpo no espaço.

Uma vez instaurada essa nova vocalidade, e também a corporeidade que dela resulta, permitiremos novamente que o movimento externo aconteça, sempre aos poucos e gradativamente. Como fizemos em relação à voz, tentaremos perceber como o movimento também pode se transformar através dessa experiência. Talvez já não seja mais o mesmo movimento que internalizamos. Talvez seja muito próximo do

movimento de antes, mas agora carregue outras nuances e qualidades. O importante é tentar perceber o que essa nova configuração de movimento e voz sugere e seguir no fluxo da experimentação criativa. Tentaremos também não perder a plasticidade vocal, os espaços internos que foram conquistados. Seguiremos então realizando trânsitos por momentos cujo foco está sobre a voz ou sobre o movimento, de acordo com os objetivos de cada contexto.

Existe no silêncio aparente (do corpo e da voz) uma potência de mergulho interior, uma possibilidade de atrelar novos laços, novos sentidos, pois cria-se um espaço de escuta, permitindo-se atingir outros níveis de consciência.

Ora, neste silêncio ela (a voz) amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume valores profundos que vão em seguida, em todas as atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado (ZUMTHOR, 2005 p. 63).

Se nos ampararmos na definição de Rudolf Von Laban para *esforço*<sup>46</sup>, poderíamos pensar que se ao silenciarmos apenas o movimento externo – e incluo neste caso a voz como movimento, um movimento sonorizado – mantivermos presentes internamente suas pulsões, seu esforço também seguiria presente internamente. Para GIL (2001, p. 16), “esse esforço em que todas as formas do movimento se esboçam antes de se desdobrarem, apresenta movimento antes do movimento. (...) o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macrop percepção, ao passo que a microp percepção não encontra senão movimento”. Desta forma, torna-se impossível pensar em ausência de movimento. É justamente esse esforço que se mantém vivo internamente que segue se projetando nas

---

<sup>46</sup> “Esforço, na nomenclatura de Laban, não é estar fazendo força. Laban usou esforço para enfatizar que o movimento não é só mecânico ou físico. Há um esforço (ou pulsão) já acontecendo “dentro” do corpo, com emoções, sensações, pensamentos, raciocínios etc., que se mostra em movimento visível e lhe imprime qualidades.” (RENGEL, 2013, p. 12). “Refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente” (*ibid.* p. 60). “Para Laban, o esforço engloba vários parâmetros: disposição de agir, (*antrieb*) que é da ordem do impulso de agir, daquilo que antecipa o gesto (o que chamaríamos hoje de pré-movimento); a manifestação física do ato; o aspecto interior próprio do humano, a intenção psíquica” (ROQUET, 2011, p. 8).

materialidades pelas quais se canaliza o fluxo da criação, que neste exercício se alterna por momentos cuja materialidade é a voz e por momentos cuja materialidade é o movimento. Em ambos os momentos, as pulsões internas que conduzem o movimento ou a voz se integram e se intensificam ao serem canalizadas para apenas uma dessas materialidades, radicalizando a experiência de cada uma dessas polaridades.

Esse trabalho possui diversos desdobramentos e camadas de compreensão. Como uma ampliação das lógicas de criação, poderíamos por exemplo pensar o trabalho da voz por um olhar coreográfico, trabalhando com a metáfora de “dançar com a voz” a partir dos *fatores do movimento*<sup>47</sup> que se internalizou. Poderíamos ainda estabelecer uma pesquisa de movimento a partir de pulsões vocais, e ainda de um olhar musical/vocal sobre o movimento, explorando diferentes emissões, timbres, ressonâncias e articulações rítmicas com o corpo ao “cantarmos com o movimento”.

Este exercício se mostrou um dos mais preciosos em nossas investigações para o estabelecimento de uma conexão poética entre voz e movimento, e pessoalmente tenho me interessado muito pela possibilidade de pensar a voz como um elemento coreográfico e a possibilidade de desenvolver uma pesquisa de movimento a partir da voz. Em nossos laboratórios, especialmente as cantoras e as bailarinas puderam experimentar a partir desse exercício um nível de intimidade com o movimento ou com a voz bastante intenso e até então pouco experimentado.

*“Acredito que esse exercício fez com que as pessoas da dança entendessem/vivessem o canto e vice-versa. Foi nele que me senti apresentada ao universo da voz, e vi minhas colegas cada dia mais íntimas do movimento”. (Cora Laszlo)*

Transitando entre momentos cujo foco está no movimento ou na voz, sem que no entanto se interrompa o fluxo criativo que guia essas duas instâncias, este exercício

---

<sup>47</sup> “Fatores de movimento são componentes que foram identificados por Laban como FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem a própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento”. (REGENL, 2013, p. 70)

parece promover uma ampliação dos elementos plásticos da corporeidade, estabelecendo uma profunda conexão entre as vocalidades e corporeidades resultantes desses trânsitos.

*“Durante os primeiros meses do trabalho, o foco do coletivo esteve mais no trabalho corporal, e quando começamos com este exercício fez todo sentido o trabalho vocal. Acredito que trabalhando desta maneira acaba ficando impossível dissociar a vocalidade da corporeidade. Este exercício foi essencial para a criação do meu material individual, que é baseado na afetação do corpo pela vocalidade. Durante a minha cena eu canto com o texto mudando constantemente de vocalidade, enquanto o corpo acompanha essas mudanças”. (Bruna Lucchesi)*

Como não se interrompe o fluxo de investigação nem da voz nem do movimento, pois eles sempre seguirão existindo ainda que como esforço, como pulsão, como potência, permite-se que o artista investigue diferentes qualidades de movimento e de emissões vocais de maneira integrada, guiando-se pelos sentidos e significados presentes na investigação, mas também fazendo escolhas bastante conscientes.

*“É importante perceber que existe, mesmo nesses processos mais sinestésicos, uma lógica. Uma forma de escolha. E ter consciência destas escolhas é importante para o intérprete se perceber. Elas se tornam menos arbitrárias e mais ricas, e ampliam, quando possuído esse controle, as possibilidades de experimentação. Elas se multiplicam”. (Talita Florêncio)*

*“Acredito que este exercício revelou novas possibilidades de uso de voz e movimento para mim. Lembro de improvisações coletivas muito potentes após os laboratórios que realizamos estes exercícios. Então acredito que ele possibilitou uma abertura não somente de nossas possibilidades individuais, como também para a troca e contaminação com as outras participantes”. (Maira Magnoler)*

Essa dinâmica de transitar por momentos cujo foco está sobre o movimento ou sobre a voz também vem se mostrando uma ferramenta interessante para que se preserve a intensidade de uma experiência em laboratório, uma vez que permite aos participantes espaços de recuperação para o cansaço físico e vocal sem que seja

necessário interromper a investigação.

Algumas dificuldades na experiência desse exercício poderão residir especialmente na deficiência de alguns comandos, no caso de um condutor externo. Percebo às vezes nos relatos das integrantes dos laboratórios uma falta de clareza minha em relação a algumas proposições e uma tendência a ser um pouco ansioso nas conduções.

*“É necessário um cuidado maior com o tempo de passagem de uma etapa para a outra. Essas percepções levam tempo, e as propostas sugeridas são refinadas e possuem um tempo mais denso de exploração para se acessar”. (Talita Florêncio)*

Outras dificuldades dizem respeito a um tempo de compreensão das diversas camadas que o exercício possui, da subjetividade (ao mesmo tempo material) de suas metáforas, do alargamento das concepções pessoais do que é “cantar” e do que é “dançar” e do tempo de contato e persistência com essa prática.

*“Inicialmente esse exercício era um tanto subjetivo. Por mais que eu entendesse a proposta, não era clara essa transposição do movimento para a voz e vice versa. Porém, conforme fomos fazendo mais vezes, essa relação se tornou muito clara e presente”. (Cora Laszlo)*

*“Seu entendimento inicial foi o grande problema. Foi um processo difícil entender os movimentos da voz e as tonalidades do movimento. Não fazia muito sentido voltar a se movimentar ou a utilizar a voz depois de expandir a voz ou o movimento. Mas foi uma questão de costume. Sua descoberta foi muito preciosa e potencializou muito o meu entendimento sobre a criação da Nina (personagem)”. (Carolina Holly)*

*“Entender como a relação da exploração da voz se liga a exploração do corpo. Perceber qual o lugar de conexão que partilham. Procurar os referenciais iniciais de exploração para essas duas práticas. O referencial da voz. O referencial do corpo”. (Talita Florêncio)*

*“A dificuldade para mim, nesse e em outros exercícios, geralmente não está associada com a execução e sim na questão de como atingir novamente a potência e liberdades corporal e vocal conseguidas com o exercício, sem a necessidade de refazer todo o caminho do exercício. Tenho*

*dificuldade em entender os processos que acontecem no corpo durante a realização dos exercícios para que eu consiga atingir esses estados em outros momentos”.  
(Renata Dalmora)*



*Experimentação com o exercício de “cantar com o movimento e dançar com a voz”.*

## **1.5 O trabalho com a imaginação**

*(sentado, deitado ou em pé, na posição que lhe for mais confortável)*

*Feche os olhos.*

*Deixe que aos poucos sua atenção se volte para o sentido da audição.*

*Tente perceber os sons que compõem a atmosfera em que está.*

*Perceba os sons mais próximos, como o som de sua respiração, e tente perceber também os sons mais distantes, os sons do ambiente externo.*

*Veja se é possível ouvir o som do vento, dos pássaros, de automóveis e pessoas falando ao longe.*

*(neste momento inserimos uma música previamente escolhida, que possua voz)*

*Direcione agora sua atenção para a música.*

*Observe atentamente os instrumentos, o ritmo e a voz.*

*Que relações a voz estabelece com os demais instrumentos?*

*Que melodias a voz vai desenhando?*

*Que regiões ela percorre?*

*Predominam melodias nas regiões graves, médias ou agudas da voz?*

*Que características e texturas possui essa voz?*

*É um timbre mais airado, mais metalizado, mais escuro, mais claro?*

*Agora experimente imaginar que essa voz é sua, imagine que é você quem está cantando.*

*Que musculaturas você utilizaria para cantar assim?*

*Tente perceber as musculaturas que você intui serem necessárias para a produção deste som.*

*Siga se imaginando “dono dessa voz”.*

*Agora, nas pausas da voz, quando a música segue apenas com o instrumental, experimente imaginar suas próprias melodias com essa voz, com essa vocalidade.*

*Lentamente, comece a cantar, apenas para você mesmo ouvir, as melodias que até então você apenas imaginava.*

*Tente cantar com a mesma vocalidade que você ouvia e imaginava.*

*Observe a musculatura envolvida.*

*O que há de diferente e de similar entre o que você imaginava cantar e o que acontece quando você canta de fato?*

*Tente aos poucos encontrar uma vocalidade que para você seja equivalente à vocalidade imaginada, ou seja, uma vocalidade que lhe seja orgânica, mas que se aproxime de alguma forma das qualidades da voz que você ouvia.*

Nas aulas de canto e nos laboratórios que venho conduzindo ao longo dos últimos anos pude observar que existe uma grande ligação entre o que se pode cantar mentalmente e o que se pode cantar “de verdade”. Normalmente quando o aluno não consegue cantar mentalmente aquilo que deseja cantar de fato ele irá apresentar ou dificuldades com algumas notas da melodia ou com a afinação como um todo. Talvez isso se deva ao fato de que “cantar uma determinada frequência significa, antes de tudo, ouvi-la mentalmente. Ao fazê-lo, nosso corpo – especialmente o aparelho fonador – se predispõe para que o som mentalizado (e não outro) seja emitido” (VALENTE, 1999: 127). Considero a capacidade de escutar e cantar mentalmente um atributo da imaginação. Não conseguir ouvir/cantar mentalmente algo significa não conseguir imaginar-se cantando algo. Deste modo acredito que, se por um lado essa conexão mal estabelecida entre a imaginação e o ato de cantar pode nos trazer dificuldades com a afinação e a compreensão melódica, estimular a imaginação para a partir dela desenvolver uma experimentação vocal pode ampliar em muito não apenas nossas noções musicais mas também nossas potencialidades técnico-poéticas.

Em um primeiro momento, trabalhar o corpo ou a voz a partir da imaginação pode parecer algo muito simplório e infantil. Pois imaginar é sim um ato lúdico! Quando crianças, a imaginação nos permite criar um mundo de possibilidades que vai além das regras do mundo real, dos limites do cotidiano.

Sabemos que as exposições das crianças mostram, desde a mais tenra infância, um alto grau de imaginação. A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada ou um tigre. A criança fica literalmente “transportada” de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da “realidade habitual”. Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo. (HUIZINGA, 2010, p.17)

No plano da imaginação, podemos realizar mesmo o que parece impossível. E o que buscaremos experimentando a imaginação como um ponto de partida da

experimentação é justamente ir além de nossos limites, alargando-os, conhecendo novos mundos, novas possibilidades. A imaginação, como força que habita a corporeidade, produz efeitos não apenas no campo psíquico, mas também em todo o campo da fisicalidade.

A própria imaginação nos afeta de tal modo, que somos arrebatados por aquilo que nós mesmos estamos criando. E quando digo que somos arrebatados, refiro-me à materialidade da imaginação, que não só é real, como possui aspectos e manifestações corpóreas e concretas também. (...) A imaginação não se reduz a uma imagem, é um processo de colocar a imagem em ação. Não é uma figura, é movimento. Não há nada estático na imaginação, não são fotos, são metamorfoses que variam entre o visível e o invisível, retroalimentando-se até que não se saiba mais quem gerou quem. (ELIAS, 2011: 146-147).

Partindo desses pressupostos, passei a experimentar um exercício que trabalha diretamente com a imaginação como possibilidade de se apurar a percepção musical e de se ampliar as possibilidades de uso da voz. O exercício surgiu durante um de nossos laboratórios, ao som de uma gravação da Meredith Monk.

### **1.5.1 Exercício da imaginação**

Deitados com as costas voltadas para o chão, passaremos um tempo observando a respiração e o peso do corpo no chão, como no exercício de “libertar-se das tensões desnecessárias”. Em seguida, voltaremos nossa atenção para a audição. Podemos fechar os olhos para aguçar ainda mais nossa percepção auditiva. Tentaremos observar todos os sons que compõem o espaço sonoro em que estamos inseridos. Desde os sons mais próximos, como o som da própria respiração, até os sons do ambiente externo, como o barulho de automóveis, pássaros, o vento, falas distantes. Perceberemos que com o tempo a audição vai se aguçando, nossa percepção vai se tornando mais sensível. Os sons tornam-se mais impactantes, nos atingem e nos afetam mais do que em nosso estado cotidiano de percepção auditiva.

Estabelecida essa atenção, reproduziremos uma gravação fonográfica<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Nos laboratórios da pesquisa sempre optei por utilizar materiais sonoros que possuíssem vozes que apresentassem uma diversidade de timbres e emissões menos usuais, justamente para que pudéssemos ampliar

previamente escolhida para a qual deverá se voltar nossa escuta. A atenção da escuta deverá ser direcionada principalmente ao conteúdo vocal presente na música. Melodia, timbre, emissão, articulação rítmica, intensidade, todos esses serão fatores a serem observados, além dos possíveis sentidos presentes nessa vocalidade. Após uma primeira escuta desse material, passaremos a imaginar que aquela voz que escutamos é nossa própria voz. Vamos “brincar” de imaginar que somos nós que cantamos.

Imaginaremos não só o som, mas o trabalho de todas as musculaturas supostamente envolvidas na produção dessa vocalidade. A partir de um processo de livre associação, nos abrindo mais uma vez ao vasto campo das imagens e das sensações, buscaremos modelar a corporeidade dessa voz que escutamos e imaginamos ser nossa própria voz. O ato de imaginar deverá se materializar na modelagem de toda a musculatura do trato vocal, por meio do desenvolvimento de uma percepção cinestésica do trabalho dessa estrutura, e aos poucos passará também a englobar o restante do corpo. O corpo, apesar de verdadeiramente engajado nesse ato de se imaginar cantando, segue ainda sem a fonação. Vale ressaltar que não se trata de um exercício de dublagem.

Passado esse primeiro momento de escuta, imaginação e conexão cinestésica com o trato vocal, passaremos então a experimentar a fonação dessa vocalidade até então apenas imaginada e da qual resultou toda uma *modelagem*<sup>49</sup> corporal. Permitiremos que o ar faça vibrar as pregas vocais e passe por todo o trato vocal tentando cantar as melodias imaginadas anteriormente a partir da vocalidade que escutamos e imaginamos ser nossa. Tentaremos aqui ir além de uma simples imitação da voz escutada até então. Buscaremos na realidade descobrir uma *vocalidade equivalente*<sup>50</sup> à vocalidade que escutamos e imaginamos anteriormente ser nossa.

---

nossos referenciais acerca das possibilidades do uso da voz. Como sugestões, cabem a discografia de Meredith Monk (e outros artistas que cito na Introdução) e especialmente as coleções “*Voices of Forgotten Worlds - Traditional Music of Indigenous Peoples*” (Ellipsis Arts, 1993), *Voix Du Monde: Une Anthologie Des Expressions Vocales* (Le Chant du Monde, 1996), que apresentam um registro de cantos de manifestações culturais musicais de povos dos mais diversos cantos do mundo, e a coleção “Música do Brasil” (Abril Music/Abril Entretenimento, 2000), que faz um registro semelhante das manifestações de cultura popular presentes de norte a sul do país.

<sup>49</sup> “Modelagem” no mesmo sentido atribuído no exercício do tónus, ou seja, modelar como a capacidade de imprimir na fisicalidade do corpo e da voz toda uma gama de sentidos, imagens e sensações.

<sup>50</sup> BURNIER (2009, p. 21) cita Eugenio Barba para definir “Equivalente” como algo que possuiu “o mesmo valor

Tentaremos experimentar os mesmos ajustes musculares de antes, mas agora “cantando de verdade” e percebendo como a voz se configura a partir desses ajustes.

A princípio nossa investigação consistirá em reproduzir frases melódicas da gravação da qual partimos, mas aos poucos poderemos também criar nossas próprias melodias. O mesmo ocorrerá com os ajustes da emissão vocal. No início buscaremos nos manter o mais fiel possível à vocalidade equivalente e à corporeidade que *modelamos* a partir da imaginação, mas no decorrer da investigação poderemos modelar outras vocalidades e corporeidades que surjam do fluxo criativo.

Em nossos laboratórios esse exercício era experimentado apenas como o início de uma investigação mais ampla. A partir da corporeidade definida por sua experiência e pelo aguçamento da percepção auditiva passávamos à exploração de outros exercícios como o “pressionar, empurrar e abandonar” ou o “cantando com o corpo e dançando com a voz”. O resultado, quase sempre, era um fluxo de criação que valorizava em especial as possibilidades de composições coletivas e individuais por um viés mais musical.

*“Durante os laboratórios pensamos muito na voz amarrada as ações corporais. No caso deste exercício esta relação não é desfeita, mas o raciocínio passa a ser também musical, estimulando a percepção. O meu trabalho individual foi potencializado porque eu pude relacionar as ferramentas obtidas pelos exercícios investigativos (corpo-voz) com este momento que é reservado para uma percepção musical da improvisação”. (Bruna Lucchesi)*

Além de trazer a atenção do artista em experimentação para aspectos musicais do trabalho com a voz, como afinação, entendimento melódico e rítmico, este exercício vem se mostrando como uma possibilidade de quebra de paradigmas sobre o ato de cantar. A partir de sua experiência nos lançamos a uma desconstrução de bloqueios psicológicos e falsas ideias sobre nossas limitações vocais, especialmente pelas

---

sendo, mesmo assim diferente” (BARBA, 1991, p. 95). Em nossas experimentações, pensaremos em uma *vocalidade equivalente* como uma vocalidade que carrega qualidades similares à vocalidade que escutamos e imaginamos anteriormente, como vocalizes na mesma região da tessitura vocal (graves, médios e agudos), características próximas de emissão e articulação rítmica além de todo a dimensão poética (imagens, sentidos e significados externalizados pela vocalidade)

referências musicais que temos escolhido como seu ponto de partida.

*“Normalmente o estímulo sonoro oferecido é uma referência bastante atípica aos nossos ouvidos. As dificuldades aqui estão em se arriscar sem julgamentos ao experimentar essas regiões e qualidades vocais diferentes. Esse exercício me possibilitou me sentir um pouco mais tranquila em liberar a voz para o espaço. Imaginar ser aquela a sua voz - ter uma proposta, um exemplo como base - facilita para quem não tem tanta experiência com a exploração vocal. E apesar do estranhamento inicial, torna-se um caminho mais confortável com o passar do tempo”. (Talita Florêncio)*

*“Esse exercício libera tensões e abre espaço para uma liberdade vocal surpreendente. É impressionante como conseguimos atingir uma qualidade vocal, nesse caso, do canto, durante o exercício”. (Carolina Holly)*

*“Ampliou meu conhecimento vocal e a consciência dos espaços internos e musculatura utilizados para o canto. Além disso me revelou lugares desconhecidos da minha voz”. (Maíra Magnoler)*

Dependendo do estímulo musical externo oferecido, encontrar uma vocalidade equivalente poderá ser um desafio praticamente intransponível do ponto de vista técnico.

*“A imaginação de minha voz reproduzindo a vocalidade ouvida era sempre TÃO distante do que eu conseguia de fato reproduzir. Era um pouco frustrante, porque eu me apegava rigorosamente à fidelidade na reprodução inicial, e sentia que não conseguia executar o exercício em sua potência maior, partindo do que eu considerava 'mais ou menos igual' ao que ouvia para outros caminhos”. (Carolina Holly)*

Ainda assim, com todos os entraves técnicos que possam surgir, acredito que a simples busca por experimentar modelar vocalidades equivalentes a vocalidades de um universo sonoro tão distante já estaria em si alargando várias dessas limitações.

Outros desdobramentos deste exercício podem ser criados a partir das necessidades e objetivos de cada contexto. Em um laboratório da Cia. Domínio Público

conduzido pela professora Dra. Holly Cavrell, experimentamos imaginar vocalidades que poderiam se relacionar com diferentes partes do corpo através de um processo de livre associação, e assim passamos a experimentar a vocalidade dos pés, dos joelhos, do quadril, da barriga ou das mãos. As possibilidades são infinitas.

## **1.6 As tensões entre o falar e o cantar**

*(durante uma experimentação já em andamento)*

*Traga aos poucos sua atenção para as características da vocalidade que você experimenta, em especial à articulação das sílabas e às melodias que a voz desenha. Busque reconhecer se essa vocalidade possui uma qualidade mais falada ou mais cantada.*

*Encontrada essa qualidade, busque acentuá-la.*

*Se a vocalidade estiver mais próxima de uma qualidade cantada, experimente ousar ainda mais nas melodias.*

*Se estiver mais próxima de uma qualidade falada, busque acentuar a articulação das sílabas, e caso esteja improvisando fonemas, explore bem as consoantes.*

*Aos poucos, comece a transitar para o oposto dessa qualidade, com a mesma vocalidade.*

*Se estiver em uma qualidade falada, busque aos poucos transformar a fala em canto. Tente cantar com as mesmas qualidades vocais que até então estavam presentes no tom de fala.*

*Se estiver trabalhando com a construção de uma personagem, experimente cantar como essa personagem.*

*Se estiver em uma qualidade cantada, busque aos poucos transformar o canto em fala. Fale, mesmo que inventando sílabas e palavras, a partir das qualidades de timbre e emissão presentes anteriormente no canto.*

*Siga fazendo esses trânsitos, buscando fazer com que os aspectos dessas qualidades se contaminem, mas mantendo algo que conserve suas especificidades.*

Até aqui, experimentamos a voz a partir de sua corporeidade. Tentamos através de alguns exercícios questionar e radicalizar o velho pressuposto de que voz é corpo, até agora, a partir do corpo. Afinal, "É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama a emanção do nosso ser" (ZUMTHOR 1997, p.157). Mas a voz em si, como portadora de uma mensagem poética assume diversas configurações e qualidades que a tornarão específica a cada contexto artístico.

Partindo dessa premissa, poderíamos talvez estabelecer duas qualidades extremas para classificar suas características: uma qualidade que seria a da *voz falada* e outra que seria a *voz cantada*. Essa diferenciação, enquanto procedimento, nos será

muito útil para ampliarmos algumas de nossas possibilidades de experimentação. Mas o que difere exatamente uma qualidade da outra?

No uso ordinário da língua, o falar só utiliza uma parte reduzida dos recursos da voz, enquanto nem a qualidade, nem a riqueza de timbre desta são linguisticamente pertinentes. (...) Ao contrário, no canto, as capacidades da voz expandem. O canto visa encher todo o espaço acústico da voz, (...) no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido. (...) No entanto, por onde passa a fronteira? Tomemos o exemplo do *blues*. Por longa data, houve *blues* falados, os *talking*; depois, os *blues* cantados, e, mesmo assim, não penso que seja possível fazer uma distinção nítida entre ambos: havia uma espécie de gradação, ao longo da qual, de repente, percebeu-se que, sem sentir se havia mudado de registro. Insisto no sem sentir. Outro exemplo: na tradição litúrgica das igrejas cristãs, distingue-se a salmodia do canto melódico. Mas o que diferencia a salmodia do falar? No prefácio da edição de sua ópera *Lulu*, Alban Berg distingue cinco graus de vocalidade. Esta é uma resposta aproximativa, a única possível para essa questão. (ZUMTHOR, 2005, p. 71-72)

Reconhecendo a fronteira tênue que difere uma qualidade da outra, posso citar ainda exemplos como *rap*, a poesia (enquanto performada), o repente e o teatro de musicais. No exercício que apresentarei a seguir, apenas por razões didáticas, pensaremos primeiro em radicalizar a extremidade dessas qualidades, cantada e falada, para depois borrarmos essas fronteiras. Permitiremos então que uma qualidade se contamine por aspectos da outra, para que, ainda que preservadas suas especificidades, possamos ampliar alguns referenciais vocais.

Os pontos extremos dessas qualidades possuem especificidades que, para o fazer artístico, terão papéis fundamentais em cada contexto a que se aplicam, e poderíamos talvez dizer que suas potencialidades são complementares. A voz cantada possui mais recursos plásticos, mas muitas vezes o sentido e os significados se perdem. A voz falada quase sempre é objetiva no sentido, mas por vezes limita-se a uma gama reduzida de elementos plásticos.

A provocação para a sistematização desse exercício surgiu especialmente de algumas experiências que tive junto aos atores do curso de Artes Cênicas da

UNICAMP. Em contextos em que se trabalhava com a criação de personagens, havia uma certa tendência em se romper o elo entre a vocalidade da fala e a vocalidade do canto. Havia uma vocalidade muito bem definida durante a fala que se perdia quando surgia a canção. Parecia que ao cantar esses atores limitavam-se a seus próprios trejeitos e “cacuetes” vocais e aos pressupostos técnicos criados ao longo de seu histórico vocal. Não faria mais sentido que o canto da personagem surgisse a partir de uma compreensão mais profunda da qualidade de fala da mesma? Em nossas experimentações, aprofundaremos nosso olhar sobre a vocalidade, sobre os elementos plásticos e especialmente sobre as melodias da voz (que quando for cantada possuirá uma maior gama de notas musicais, ou vocalizes).

Inspirados especialmente por algumas composições da cantora e pesquisadora Meredith Monk, incluiremos ainda uma terceira qualidade, a que, fazendo um empréstimo do nome de uma figura de linguagem, chamaremos de *voz onomatopaica*. Essa qualidade abarcaria manifestações vocais como o choro, a risada, um espirro, a tosse, o grito, sons da natureza, grunhidos de animais, barulhos de máquinas, e poderia estar presente como uma qualidade tanto da voz cantada quanto da voz falada. A partir da voz onomatopaica, uma risada pode se tornar canto. O choro pode ser canto. Um suspiro, um grito, um gemido. Ou ainda poderia se desdobrar uma vocalidade “tossida”, que “tosse sua fala”.

### **1.6.1 Transitando entre o cantar e o falar**

Poderemos trabalhar com uma vocalidade com ou sem texto (memorizado anteriormente ou improvisado), com ou sem uma canção (existente ou inventada em um fluxo de improvisação), com ou sem palavras ou fonemas (no caso de idiomas inventados). No caso de um texto ou canção memorizados previamente, passaremos a investigar também as tensões entre os sentidos da vocalidade e os sentidos do texto/canção, sendo que o sentido de um alargará o sentido do outro. Durante uma exploração já em curso, passaremos a observar as melodias que a voz percorre, e buscaremos compreender de que qualidade elas se aproximam.

Se estivermos trabalhando a qualidade de fala, tentaremos realçar as sílabas e o

encadeamento melódico que sugira a fala, como intenções, expressão de sentidos e significados. Se estivermos trabalhando com uma qualidade de canto, tentaremos deixar suas melodias o mais definido possível. Em ambos os casos, tentaremos observar as características dessa vocalidade da qual partimos.

Após um tempo de exploração, passaremos a transitar com a vocalidade experimentada gradativamente para a qualidade oposta. Se estivermos trabalhando com a qualidade de fala, passaremos à qualidade de canto e vice-versa. Tentaremos ser o mais fiel possível às características que estruturam essa vocalidade, especialmente o timbre, emissão e o modo como articulamos as sílabas de cada palavra.

Talvez transitar com uma vocalidade do canto para a fala, partindo de uma canção com letra, possa parecer mais fácil, uma vez que as melodias da fala nos são mais familiares. Já o trânsito da vocalidade de um texto da fala para o canto exigirá um despojamento mínimo para que nos aventuremos na criação de melodias, ou ainda na adequação deste texto a uma melodia conhecida. Em ambos os casos, vale tentar se diferenciar a cada exploração, não recorrendo sempre aos mesmos caminhos.

Chegar de um extremo ao outro, com uma separação muito clara, pode ser importante e didático no começo. No entanto, se buscarmos nos deter em cada ponto dessa escala gradual que vai levando a voz pouco a pouco de uma qualidade à outra, poderemos encontrar formas menos óbvias de pensar essa conexão. Mesmo porque, no fim, esses limites são realmente muito tênues para sermos tão categóricos em nossas classificações. Como no exercício da “escala de tons”, poderemos nos utilizar de uma escala numérica, por exemplo de 1 a 10 (1 como voz falada e 10 como voz cantada, ou vice-versa), para definir e melhor compreender essas outras possibilidades.

Seguindo com nossa experimentação, poderemos realizar esse trânsito diversas vezes, indo e voltando de uma qualidade à outra, contaminando suas características, e experimentando as tensões presentes entre o canto e a fala como forma de potencializar cada um desses caminhos de uso da voz.

Acredito que, de maneira lúdica, este exercício poderia potencializar nossas

experiências tanto com a voz falada quanto com a voz cantada. A partir do trânsito, dos graus de sutileza que estão entre os extremos de uma qualidade ou outra, aquilo que é potente a uma qualidade pode também potencializar a expressão da outra. No entanto, cabe colocar mais uma vez que estabelecer esses extremos será um desafio, posto que são realmente bastante tênues as fronteiras que os separam.

*“Em alguns momentos é difícil fazer uma diferenciação com clareza entre as qualidades da fala e do canto, pois às vezes, durante a execução do exercício, parece que essas qualidades se misturam”. (Renata Dalmora)*

*“Muitas vezes sinto dificuldade em diferenciar a fala do canto. Na escala isso fica um pouco mais fácil, mas depende muito do raciocínio escolhido para a distinção entre eles. Relacionando a fala à palavra e o canto aos contornos melódicos, podemos entender que quanto mais as palavras estiverem evidentes, mais próximos estaremos do universo da fala, independente da presença de uma melodia. Pensando assim, no máximo da escala do canto as palavras acabam se diluindo na melodia, mas sei que posso 'cantar' com as palavras... mas aí não estou de certa forma falando? Na escala fica muito clara a transição. Esta dificuldade culmina nas transições abruptas, quando sou provocada a transitar diretamente entre “fala e canto” no mesmo material cênico. Mesmo assim é um exercício bastante potente”. (Bruna Lucchesi)*

Compreendido que essa separação é apenas uma provocação para que possamos problematizar nossa experimentação, passamos também a alguns refinamentos da experiência com este exercício. Pela possibilidade de trânsito, o canto ganha novos conteúdos e amplia suas possibilidades de sentido. Já a fala ganha contornos menos automatizados em suas melodias, diferentes timbragens e plasticidades, o que acaba também por provocar o surgimento de novos sentidos.

*“Acredito que este exercício possibilitou a quebra de padrões ao falar o texto e ajudou-nos a descobrir maneiras potentes de dizer os textos, utilizando o som das palavras como criador de sentido e de musicalidade. Ao transitar entre a fala e o canto, criando diversos sentidos aos textos de nossas corporeidades, ampliávamos a ideia que tínhamos sobre o que estávamos fazendo, alargando assim nosso campo de experimentação. Lembro de descobrir diversas vozes interessantes para minha corporeidade e muitos sentidos novos para o texto”. (Maira Magnoler)*

## **1.7 Outros exercícios que fomentaram e contribuíram com nossas experimentações**

Ao longo de nossos laboratórios, tivemos de compreender o que eram necessidades básicas para realização de nossas práticas, como a instalação de um ambiente de trabalho coletivo e a preparação física para o trabalho, necessidades específicas à sistematização dos exercícios apresentados anteriormente e as necessidades de tudo o que dizia respeito ao processo de criação, e que muitas vezes escapavam do campo delimitado pelo projeto inicial da pesquisa.

Com o início dos laboratórios, havia uma necessidade de se criar uma escuta coletiva, um espaço comum para o grupo que, além de ser formado por artistas provenientes de formações completamente distintas, havia tido pouco ou nenhum contato antes do convite para integrar os laboratórios da pesquisa. Como conciliar um processo de criação que desde o princípio se dava em uma zona de fronteira de diferentes territórios com as especificidades de trajetória e formação de cada artista participante? Como equacionar um coletivo que possuía indivíduos com distintos níveis de intimidade com o trabalho corporal, vocal e cênico?

Também no começo do trabalho, havia uma necessidade de cada participante por se aprofundar e definir melhor sua pesquisa individual sobre a(s) viúva(s) escolhida(s). Muitas vezes, a pesquisa do tema ficava apenas no campo das ideias, talvez pela falta de uma identificação real com os primeiros conteúdos escolhidos, ou mesmo pela não familiaridade com a possibilidade de uma experimentação artística guiada apenas por um tema, como era o caso das cantoras. Havia ainda em alguns casos uma grande distância entre o universo escolhido e o que de fato emanava das corporeidades em criação.

Tentando de alguma forma atender a essas demandas, optei então por retornar a algumas práticas que eu havia experimentado ao longo de minha trajetória. Práticas que foram de fundamental importância para o processo de criação do espetáculo “Depois” e que problematizaram a experimentação dos exercícios aqui sistematizados. Essas práticas foram utilizadas a partir de uma apropriação que considero inevitável às

singularidades e especificidades de cada contexto, de cada coletivo, de cada processo de criação, ainda que em muitos momentos nos mantivéssemos em uma estrutura muito próxima daquela proposta por seus sistematizadores.

Cada uma dessas práticas é bem mais complexa do que eu poderia e gostaria de colocar aqui. Por não serem o foco desta pesquisa, farei apenas uma breve apresentação de cada uma delas, relacionando de que forma a partir de sua apropriação elas puderam contribuir para o desenvolvimento do processo criativo do espetáculo “Depois” e para a instalação de um ambiente favorável ao desenvolvimento de nossos laboratórios.

### **1.7.1 O Campo de Visão**

Por não possuir um gênero ou linguagem estabelecida a priori, o Campo de Visão mostrou-se um exercício muito potente para a experimentação desse coletivo tão heterogêneo, com tantas possibilidades de expressão, tornando-se para nós uma espécie de “campo comum” entre as áreas artísticas englobadas pela pesquisa.

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral coral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. (LAZZARATO, 2011, p. 41 e 42)

Pode-se delimitar um território poético – que em nossos laboratórios foi definido pela pesquisa individual de cada participante sobre o universo imaginário de uma viúva. Pode-se também escolher determinado tipo de expressão, como, por exemplo, priorizar uma investigação por ações cotidianas. No entanto, tudo é criado na ação. Cria-se a partir de si, em relação ao outro e a partir do outro. A linguagem de cada sessão de CV (Campo de Visão) torna-se suscetível à história pessoal e formação dos participantes

de cada contexto. Por ser um exercício de improvisação coral, o CV propõe ainda que o grupo se aproprie da gestualidade alheia a partir da escolha de um “líder” pelo condutor.

“A apropriação do gesto do outro e a seguinte ampliação do próprio repertório gestual é outra característica intrínseca do Campo de Visão. (...) Aquele corpo que sigo tem uma história, tem uma formação, foi educado de tal e tal maneira, tem suas preferências estéticas, desenvolveu algum estilo pessoal, entrou em contato com tal e tal cultura, e tudo isso está inserido em sua movimentação e em sua gestualidade”. (LAZZARATTO, 2011, p. 53 e 54)

Essa possibilidade de apropriação nos foi fundamental durante a primeira etapa do processo criativo. A partir dessa possibilidade de apropriação e pela necessidade de escuta que o exercício propõe, fomos aos poucos encontrando uma sintonia do grupo. Tal apropriação, mostrou-se também um fator potencializante da ampliação do repertório pessoal e, principalmente no contexto desta pesquisa, da ampliação das diferentes relações entre corpo e voz com que cada artista dialogava. Com o Campo de Visão, alargamos nossa experimentação do individual para o coletivo, do coletivo para o individual, permitindo constantes trânsitos entre o híbrido e o específico de cada linguagem artística.

*“Pode parecer óbvio, mas as lideranças das 'originalmente bailarinas' me enriqueceram de sobremaneira no alargamento das possibilidades de movimento, e as lideranças vocais das 'originalmente cantoras' me ajudaram na exploração de conteúdos vocais que não acreditava possíveis. Acredito que essa é a beleza deste exercício, é um afastar-se de si na direção do outro, e então você percebe que aquilo – o movimento ou a vocalidade – também fazem parte de você. É descobrir o outro em você, e você mesmo em você a partir do outro, por que não dizer assim”. (Carolina Holly)*

Em nossos laboratórios, o Campo de Visão se tornou também uma espécie de substrato, de “pano de fundo”, um campo para a investigação dos outros exercícios que investigávamos. Algumas vezes inseríamos um exercício como o de “dançar com a voz e cantar com o movimento” em uma sessão de CV. Em outros momentos, iniciávamos o Campo de Visão a partir de corporeidades já instauradas por exercícios como as

“gradações de tons”, ou o “pressionar, empurrar e abandonar”. A experiência com o CV, além de contribuir para a exploração e sistematização de nossos exercícios de experimentação, esteve intimamente ligada ao processo de criação de alguns materiais que integram espetáculo “Depois”.



*Participantes durante sessão do Campo de Visão.*

### **1.7.2 O *dojo* do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete**

Em um segundo momento do processo de criação, após “bebermos” desse coletivo plural e das potências de contaminação do Campo de Visão, propusemos uma apropriação do *dojo*, procedimento laboratorial do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues.

O *dojo* dedica-se à abertura de um caminho interno cujo espaço físico, inicialmente, não vai além de poucos metros. Em sua riqueza de associações, a língua japonesa proporcionou uma leitura-síntese para o *dojo* que o método BPI nos propõe: Lugar onde se desbrava um caminho. As funções do *dojo* do BPI têm um alcance simbólico ilimitado, personalizado e intransferível no solitário desbravar de um caminho que será sempre único e pessoal, mas que poderá futuramente ser compartilhado na essência poética de seu resultado cênico. (NAGAI, 2008, p. 31)

O dojo do BPI compreende inicialmente um círculo de giz, riscado no chão, no qual desenvolve-se uma exploração intimamente ligada à memória corporal do bailarino, que depara-se com imagens, sensações e emoções que irão dinamizar seu movimento. Percebo que em minhas experiências pessoais com o dojo, nas aulas de Danças do Brasil no curso de dança da UNICAMP, pude acessar estados de profunda conexão entre os aspectos motores, pulsionais e sensoriais da corporeidade. Essas vivências, que ocorreram em diferentes estágios de minha trajetória, instigaram-me a experimentar uma apropriação do exercício fora do método, no processo da sistematização dos exercícios desta pesquisa e da criação do espetáculo “Depois”.



*Laboratório com o dojo.*

Em nossos laboratórios, o dojo veio como uma possibilidade de investigação individual, íntima e segura, para que cada participante desse vazão aos conteúdos surgidos anteriormente na investigação coletiva do Campo de Visão.

*“No momento do dojo, o descompromisso com o coletivo e com um objetivo específico cria uma oportunidade de aprofundar conteúdos surgidos em outros exercícios e de certa forma amadurecer a experimentação”. (Bruna Lucchesi)*

*“O dojo proporcionava o estímulo e abertura dos sentidos para o mundo interior de memória/emoção/sentimento/sensações”. (Renata Dalmora)*

Esse movimento de se voltar ao “mundo interior”, ao mesmo tempo, desencadeava um movimento de trazer os conteúdos mais internos para a dimensão externa da corporeidade. A partir do dojo tínhamos a possibilidade de modelar no corpo e na voz as imagens, sentidos e sensações presentes no imaginário pessoal de cada uma dessas artistas a partir da pesquisa sobre as viúvas. Justamente por possuir esse caráter de privacidade, o dojo promovia uma possibilidade de mergulho em conteúdos bastante particulares e por vieses específicos para cada uma dessas artistas.

*“Foi uma descoberta interessantíssima a do Dojo, pois ele te abre as portas para as pulsões da imaginação mais ‘tímidas’, mais embrionárias, e você tem a chance de ir muito fundo nelas ou simplesmente deixá-las passar”.*  
(Carolina Holly)

Mais uma vez é interessante ressaltar que o que proponho aqui é um deslocamento de um procedimento do método BPI para outro contexto, o que não caracteriza em si um estudo sobre o método. Tal deslocamento trará outras questões e possibilidades, e ao mesmo tempo não possuirá necessariamente os mesmos objetivos e o mesmo aprofundamento de sua realização dentro do BPI.

*“Eu já conhecia o trabalho com o dojo nas aulas de Danças do Brasil pelo Método BPI. No entanto foi interessante utilizar o mesmo recurso em um processo criativo completamente diferente. Isso me fez pensar sobre como vamos internalizando alguns conhecimentos e trabalhando com eles de maneiras individuais e, portanto, diferentes”.*  
(Cora Laszlo)

Nossas experiências com o dojo foram fundamentais para a modelagem das *corporeidades poéticas*<sup>51</sup> das participantes a partir do universo temático das viúvas. Em relação aos exercícios sistematizados pela pesquisa, posso apontar que o dojo foi um catalizador de muitos processos, especialmente pela profunda conexão que ele estabelece entre a dimensão interna e externa da corporeidade. A partir dessa conexão, o trabalho com os exercícios passa a ir muito além de uma experimentação motora de

---

<sup>51</sup> Consultar item 1.3.1

voz e movimento, engajando as forças pulsionais e sensoriais da corporeidade durante toda a experimentação. É aí que de fato os exercícios que propomos se instauram no plano da criação. Na direção contrária, a inserção de alguns desses exercícios por minha condução externa durante alguns dojos parecia nortear as experimentações das participantes dos laboratórios, promovendo um fluxo de exploração que tendia menos à estagnação. Por uma via ou outra, a exploração concomitante do dojo e dos exercícios, como o “exercício da imaginação” ou o “cantar com o movimento e dançar com a voz”, nos proporcionava uma relação de conexão entre corpo e voz totalmente ligada às imagens, sensações e emoções que emergiam da dimensão interna da corporeidade.

### 1.7.3 A Zona de Improviso

Outro exercício a que recorremos em alguns laboratórios foi a Zona de Improviso (ZI), sistematizado pela prof. Dra. Marina Elias (UFRJ). Por ter participado dos laboratórios de suas pesquisas de mestrado e doutorado na UNICAMP, contexto em que o exercício foi sistematizado, e por ser a ZI a estrutura do espetáculo “Trânsito Livre” da Cia SeisAcessos, tenho especial carinho por esse exercício. No processo de criação do espetáculo “Depois”, as experimentações com a Zona de Improviso vieram como uma possibilidade de provocar relações entre as diferentes corporeidades poéticas que iam se consolidando ao longo dos encontros.

A Zona de Improviso consiste em um jogo de improvisação que tem duração de no mínimo 20 minutos seguindo as 3 etapas estruturantes: *Jorro Criativo*, *Desenvolvimento das Proposições* e *Clipe Final*<sup>52</sup>. A ZI pode partir tanto de estímulos externos ao jogo (imagens, textos, pinturas, matérias do jornal do dia, perguntas, palavras, situações, ou um tema/ acontecimento mundial como, por exemplo, “a queda do muro de Berlim”, ou um tema/ ficção como, por

---

<sup>52</sup> Usualmente os participantes se colocam em uma espécie de “fronteira” que delimita o espaço cênico onde a improvisação irá acontecer. Durante o jogo, os participantes têm a possibilidade de estar dentro ou fora desse espaço de criação, sendo que a “fronteira”, apesar de a princípio não ser esse espaço, é também um lugar de porosidade criativa. No “Jorro Criativo”, os participantes buscam lançar apenas pequenos apontamentos de materiais a serem desenvolvidos posteriormente. O objetivo é jorrar o máximo de apontamentos possíveis, como alguns gestos, pequenos textos, situações e composições espaciais. No “Desenvolvimento das Proposições”, alguns apontamentos feitos durante o “Jorro Criativo” serão desenvolvidos, tomando as mais diferentes direções possíveis. Essa etapa é de certa forma o cerne do jogo, é onde de fato a improvisação se desdobra em materiais cênicos. Já no “Clipe Final”, os participantes retomam e pontuam alguns dos elementos mais marcantes da improvisação, em uma espécie de fechamento do jogo.

exemplo, “a vida humana em outro planeta”), como também pode ser jogada sem um tema determinado a priori. Neste caso os improvisadores se tornam o próprio material criativo “disparador” do jogo, estimulando-se pelas conexões e acontecimentos surgidos na própria improvisação. (ELIAS, 2011, p. 48)



*Imagem surgida durante uma sessão da Zona de Improviso.*

Nossas experiências com a Zona de Improviso tiveram contribuições muito diretas para o apontamento de uma dramaturgia geral do trabalho. Até então, tecíamos dramaturgias quase que individuais para a pesquisa de cada participante, que estavam muito imersas em suas próprias motivações e significados. O Campo de Visão produzia potentes encontros coletivos, no entanto, sempre a partir de sua estrutura coral e quase nunca do conflito direto, das significações que às vezes apenas o diálogo estabelecido pela ação e reação, por estruturas de pergunta e resposta (verbais ou não) produzem. A partir do encontro direto entre os universos pesquisados por cada uma das participantes na ZI, muitos “embriões” de materiais foram criados.

*“Acredito que a zona de improviso contribuiu para compreender o que podíamos fazer cenicamente a partir das corporeidades geradas pela experimentação dos outros exercícios”. (Maíra Magnoler)*

*“Acredito que a Zona do Improviso exigiu de todas nós um descolamento do nosso processo individual para auxiliar os*

*das outras. Na Zona do Improviso estávamos em busca de 'algo maior', uma cena, que exigia ajustes de todas, e foi um processo difícil no começo". (Carolina Holly)*

O encontro das corporeidades poéticas na Zona de Improviso nem sempre era algo que fluía de imediato. Ainda que a ZI se proponha como uma estrutura de improvisação que não se limita a uma linguagem cênica específica, esbarrávamos aí em grandes choques entre as linguagens abarcadas por nossas práticas e algumas lógicas de composição muito ligadas ainda às especificidades da trajetória de cada artista. No entanto, o desafio de se entrar em relação produzia também encontros únicos.

*"Pela Zona de Improviso era possível começar a entender como o seu conteúdo se relaciona com o conteúdo do outro. Em dança isso se torna um desafio, quando o seu conteúdo parte de um lugar abstrato e é preciso estabelecer uma relação com alguém cujo conteúdo parte de uma porção mais concreta" (Talita Florêncio).*

Em nossas experiências, identificamos também que a Zona de Improviso acionava no grupo um outro registro de experimentação. O jogo proposto pela ZI buscava de antemão a composição cênica em relação com o outro, visando quase sempre "produzir" materiais. Já as explorações com os exercícios da pesquisa ou com o dojo e o Campo de Visão, não tinham tanto a necessidade de produzir algo, e ficavam muito mais num campo de investigação pessoal de fluxos de movimento e voz guiados pelas pulsões e sensações da corporeidade. Esses modos de pensar a experimentação foram igualmente importantes e complementares para o processo, pois problematizaram nossa articulação das necessidades pessoais de cada artista com as necessidades que surgiam na construção e elaboração do espetáculo como um todo. Além de apontar dramaturgias para o espetáculo, a Zona do Improviso foi responsável tanto por articular e "coletivizar" alguns materiais que surgiam da exploração individual quanto por propor novos materiais que hoje integram o trabalho.



Material surgido durante a Zona de Improviso.

#### 1.7.4 Os Viewpoints e a experiência com a Meredith Monk

Algumas experiências provenientes do contato com outras pesquisas artísticas também vieram a contribuir para a etapa de elaboração do espetáculo “Depois” e a articulação das pesquisas individuais entre si. Destaco aqui algumas experiências que realizamos a partir de uma introdução ao sistema dos *Viewpoints*<sup>53</sup>, que contribuiu especialmente para a consciência dos elementos de tempo e espaço das composições coletivas improvisadas que integram o espetáculo, e finalmente a experiência que tive no curso “*Dancing Voice/Singing Body*”, com a multi-artista e pesquisadora Meredith Monk, que teve um impacto decisivo na etapa final de elaboração dos materiais. O curso foi ministrado entre 28 de maio e 01 de junho de 2013 no *Ateliers de Paris*, em Paris, na França, por Monk em parceria com Ellen Fisher, uma das integrantes do Vocal Ensemble de Monk, e teve duração de 30 horas.

Os encontros se iniciavam sempre com um aquecimento corporal de caráter lúdico, com exercícios conduzidos por Ellen Fisher. Em geral, trabalhávamos a partir do

<sup>53</sup> Os Viewpoints (pontos de vista) são um sistema de improvisação desenvolvido nos anos 70 primeiramente pela coreógrafa Mary Overlie, os “Six Viewpoints”: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História. Posteriormente as diretoras Anne Bogart e Tina Landau propuseram uma adaptação desse sistema para o teatro, desdobrando-os nos nove Viewpoints: Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gestos, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia. (BOGART e LANDAU, 2005)

movimento das articulações, como tornozelos, joelhos, quadril, coluna vertebral e ombros. Não existia uma grande preocupação formal, e o intuito era apenas aquecer, “trazer calor” para o corpo. O ambiente era bastante descontraído, lembrando uma grande festa em que todos dançam buscando se divertir e se relacionar uns com os outros. Também trabalhávamos com exercícios básicos cujo objetivo era ampliar nossa relação com o espaço e com as pessoas, com orientações próximas às dos Viewpoints. Apesar de simples, toda essa preparação refletia no trabalho com a voz realizado posteriormente, ainda que em alguns momentos sem uma relação direta aparente.

Em seguida, realizávamos um trabalho de respiração, que buscava relacioná-la com pequenos movimentos do corpo. Buscávamos estabelecer uma consciência da verticalidade e dos espaços internos do corpo. Em alguns encontros, fizemos alguns exercícios básicos para o controle do diafragma, como *staccatos* com as consoantes “s”, “f”, “q”, “p”, “x”, muito comuns na maioria dos trabalhos de voz. O objetivo no entanto, parecia ser apenas permitir o fluxo natural da respiração e desfazer possíveis tensões desnecessárias.

Após o trabalho com a respiração, Meredith Monk conduzia um aquecimento vocal com exercícios que muito se aproximavam dos trabalhos mais tradicionais de técnica vocal, como vocalizes com melodias ascendentes e descendentes. A diferença estava em proposições estéticas, como a exploração de diferentes emissões vocais, quebras nas mudanças dos registros, e também a inclusão de pequenos movimentos que facilitavam a fluência do som. Esse trabalho de integrar os movimentos me lembrou muito o princípio dos exercícios de permitir as interferências do movimento na produção vocal que experimentamos nos laboratórios dessa pesquisa e as aulas de voz com a Técnica Alexander. Tal proximidade me foi confirmada pela própria Meredith, ao mencionar e nos orientar a seguir alguns princípios de Alexander, como a não interferência no pescoço. Esse era o início básico do trabalho. Ao longo do resto do dia, experimentávamos alguns jogos de improvisação musical/vocal e também algumas peças musicais coletivas compostas por Monk. Como fechamento do curso, apresentamos uma performance aberta a convidados, com alguns dos materiais e exercícios que experimentamos ao longo da semana de atividades.

Dos exercícios experimentados no curso, curiosamente um deles já havia me chegado através das aulas de canto com a professora Dra. Regina Machado, no curso de Música Popular da UNICAMP, a que chamei de “Roda de Improvisação”. Trata-se de um exercício bastante simples, que tem como principal objetivo a criação coletiva de uma paisagem sonora a partir de *ostinatos* musicais.

Em um círculo de pessoas, um dos participantes inicia um *ostinato* rítmico e melódico com a voz, ou seja, uma pequena célula musical simples, com uma pulsação clara e precisa que se repete constantemente. A partir daí, cada participante vai incluindo seu próprio ostinato, sempre buscando compor musicalmente com o ostinato inicial e com a paisagem sonora que vai se formando. Cada proposta deve ser bastante pontual, em diálogo com as outras propostas já apresentadas. Cada participante busca contribuir com algo que venha a somar, mas ao mesmo tempo deixando espaços para o restante do grupo que ainda não propôs.

Uma composição mais rica do ponto de vista musical terá ostinatos em diferentes alturas e subdivisões rítmicas, com timbres e texturas distintas. No trabalho com a Meredith Monk, ela nos encorajava a fugir um pouco do que ela chamava de “*jazzy and pop style*”, ou seja, ostinatos que acabassem por levar a composição para uma estética mais próxima ao jazz e à música pop. O objetivo era que pudéssemos explorar conteúdos vocais e musicais menos óbvios e comuns àqueles com que usualmente estamos mais familiarizados.

*Participantes do curso “Dancing Voice/Singing Body” experimentando a Roda de Improvisação, conduzidos pela artista Meredith Monk (ao centro).*

Em nossos laboratórios experimentamos outros desdobramentos desse exercício que passaram a ser incluídos ao longo de nossas práticas. Experimentamos, por exemplo, criar ostinatos simultâneos de voz e movimento, compondo assim não apenas uma paisagem sonora, mas também uma estrutura coreográfica. O resultado, além da experiência de criar em conjunto, são ricas composições sonoras e visuais. Um outro desdobramento que experimentamos foi a desconstrução dos ostinatos e mesmo da pulsação inicial, permitindo que essa composição coletiva fosse tomando outros rumos através do jogo entre o grupo.

*“Para mim esse exercício foi bom para que eu aprendesse uma nova forma de relação e conexão de grupo, de diálogo. Sentia que isso nos unia bastante, inclusive para depois fazer outras coisas que não necessariamente usariam a voz”. (Cora Laszlo)*

*“A maior lição que carrego em meus processos atuais e que atribuo a este exercício é a escuta. Como contribuir para a construção de uma cama de sons que só fazem sentido juntos. Esse é o maior desafio, mas o maior potencializador de meus processos artísticos, técnicos e poéticos com relação à experimentação vocal. Como potencializar o ambiente sonoro criado, saber a hora de solar, a hora de entrar com uma nota pedal, a hora de silenciar”. (Carolina Holly)*

*“Aprender a ouvir é sempre essencial para o trabalho criativo. Este exercício é um dos únicos que eu já havia feito fora destes laboratórios, nas aulas de música. Trabalhar neste contexto resultou em conteúdos musicais muito diferentes e algumas vezes até mais potentes do que os trabalhados exclusivamente entre cantores”. (Bruna Lucchesi)*

Mais do que entrar em contato com novos exercícios e procedimentos, a experiência do curso com a Meredith Monk me atentou especialmente para as possibilidades de pensar a composição cênica também por um viés musical. A meu ver, isso foi de extrema importância para que eu passasse a agregar também o conhecimento musical (e não apenas vocal) que trago a partir de minha graduação em música às minhas experimentações pessoais e com o NUA, nos laboratórios desta pesquisa. Reconhecer que o espaço cênico é um espaço não apenas visual, mas também sonoro. E assim como podemos pensar em relações espaciais para os corpos em movimento, em ação, podemos pensar em relações espaciais para o som. Até então nossas tentativas de articular as dramaturgias individuais de cada corporeidade poética criada pelas participantes em uma única obra partia de um olhar muito influenciado pelos processos de criação em dança e em teatro dos quais eu havia participado. A partir da experiência com Monk nossos materiais passaram por uma completa reconfiguração.

Considero a oportunidade desse encontro com a Meredith Monk um divisor de

águas em minha trajetória. Foi uma experiência única e transcendental estar ao lado de uma artista tão genuína e generosa. Esse encontro seguirá reverberando eternamente em meu canto, em minha dança, em minhas conduções.



*Com a Meredith Monk após a finalização do curso.*

## **1.8 Algumas considerações sobre a participação de artistas de diferentes formações nos laboratórios da pesquisa e suas diferentes relações com as práticas experimentadas**

Todas as experiências descritas anteriormente – assim como as novas experiências que possam por ventura surgir a partir da apropriação dos exercícios sistematizados por esta pesquisa – estão intimamente ligadas a uma conjuntura de subjetividades, processualidades e singularidades do contexto em que estiveram inseridas. Especificamente nesta pesquisa, a participação nos laboratórios de artistas provenientes de diferentes formações foi um fator decisivo para a qualidade e intensidade da experiência. Apresento a seguir alguns relatos que dizem respeito à relação entre a prática estruturada pelos exercícios aqui sistematizados e o contexto em que foram experimentados, como uma possibilidade de tecer apontamentos para experimentações futuras que valorizem o intercâmbio entre as diferentes linguagens que integram as artes da cena.

*“Observar e se afetar pelo trabalho do outro durante o processo foi muito potencializador. Foi muito positivo tentar compreender o raciocínio alheio perante as propostas do laboratório. Sinto que as minhas possibilidades de expressão estão se alargando. Mesmo no universo da canção, me sinto menos presa aos ideais que sempre tive de interpretação, estou me arriscando mais. Eu sempre tive (na teoria) a idéia de que voz é corpo. Mas agora eu (meu corpo e minha voz) realmente estou entendendo isso”.  
(Bruna Lucchesi)*

*“Tenho sempre explorado a criação de personagens e a utilização dos mais variados procedimentos de experimentação corporal e vocal para criar personagens ricas, complexas, humanas... e o trabalho intensivo do movimento e da voz aliados à minha imaginação foram muitíssimo enriquecedores na minha trajetória. Foi um dos processos em que eu me entreguei com mais força e mais vontade. Uma corporeidade sempre sugeria uma vocalidade e vice-versa, e a conscientização disso tornou meu corpo muito mais responsivo à minha imaginação, e catalisou meu processo criativo, sem sombra de dúvida. Sempre achei*

*incrível a experiência de trabalhar com pessoas de outras formações e sempre procurei sugar delas tudo de que pudesse aproveitar para enriquecer a minha criação. Achava estranho o modo como elas lidam com a criação – quero dizer, elas não 'imaginam' nada? – mas aprendi a lidar um pouco melhor com isso, tentar enxergar a criação como elas fazem. Foi extremamente rico e precioso. Considerando a prática destes exercícios e suas reverberações em meu corpo e em minha criação, não consideraria honesto classificá-los em um campo artístico específico”. (Carolina Holly)*

*“Ter participado dos laboratórios me propiciou novos campos de operação artística, ampliando as minhas possibilidades expressivas na cena, continuando o movimento no som. Pensar a criação a partir do corpo e da voz simultaneamente foi uma descoberta que potencializou a minha capacidade de improvisação, pois os impulsos criativos vinham por estas duas vias, de forma simultânea e complementar. As diferenças entre as áreas artísticas foram postas realmente em cheque, pois as semelhanças, diferenças, pulsações e importâncias efetivamente entravam em contato”. (Cora Laszlo)*

*“Acredito que descobri muitos lugares novos e potentes de criação integrada entre voz e corpo, nem sempre conseguindo retomá-los ou elaborá-los, que é o que estou tentando fazer agora. Quero compreender toda esta experiência tão marcante e integrante do meu modo de criar e da minha referência sobre mim mesma. Acredito que os exercícios propostos pareciam ter uma visão do corpo como criador, sem subdivisões a priori. Nos exercícios de voz partíamos do corpo, nos exercícios de corpo sempre estávamos buscando a forma com um panorama híbrido. Acredito que as especificações vieram mais da formação individual de cada um e de opções estéticas para o trabalho. A abordagem em si, foi bastante híbrida”. (Maíra Magnoler)*

*“Os laboratórios ampliaram minhas noções sobre minhas possibilidades e potencialidades corporais e vocais, me permitiram experimentar o universo do canto e da dança com grande liberdade assim como buscar a integração dessas áreas na minha pesquisa criativa. Observar o trabalho e processos artísticos de cantoras e dançarinas é fascinante e enriquecedor para meu trabalho de atriz. Fui percebendo como o corpo pode potencializar a voz e vice-versa. Descobri que a voz é uma ignição importante para mim e mobiliza meu corpo”.(Renata Dalmora)*

*“Os exercícios como um todo me alimentaram como intérprete e acrescentaram descobertas e experiências únicas, como a possibilidade de se utilizar a voz em qualquer instância. Estar em um grupo com artistas de formações tão distintas é poder experimentar e agregar*

*novos conhecimentos à sua bagagem artística, e evoluir com isso. As interferências entre as linguagens foram muitas. Penso que cada intérprete tenha se mantido mais fortemente ligado à sua área, mas no todo, pensando na metodologia, vejo uma massa mista. Não vejo ênfase em uma vertente". (Talita Florêncio)*



## **CAPÍTULO 02 – Depois – “Ensaio poético da criação”, ou “Um desabar de mundos”**

Toda tentativa de transcrever em palavras aquilo que emana das corporeidades em criação parece vã, insuficiente. Há muito de não dito, sentidos ocultos que habitam apenas o movimento e a voz em seu exato nascimento. Há sempre o imprevisto, o que se re-significa a cada experiência. As estruturas se erguem e se dissolvem, e seguimos experimentando. Ainda assim, debruçar-me-ei sobre essa tentativa de descrever, ou melhor, de compartilhar aquilo que vem se materializando cenicamente em forma do espetáculo “Depois”. Materiais que se originaram especialmente a partir de nossas experiências com os exercícios descritos no capítulo anterior. Materiais que seguem passando por lapidações, reestruturações, à medida que vamos nos aprofundando no processo de elaboração e compartilhamento com o público.

O que apresento a seguir é menos um “texto do espetáculo” e mais um ensaio poético, um apontamento sensorial dos acontecimentos que estruturam o trabalho.

### ***I – “Vazio”, “queda”, “anestesia” ou das “perdas que ficam”***

“Meu Deus, me dê coragem para viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios da Sua presença. Me dê coragem para considerar esse vazio como uma plenitude. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que a solidão me sirva de companhia. Alivia a minha alma, faça com que eu sinta que Sua mão está dada à minha, faça com que eu sinta que amar é não morrer, e que a morte já nem

existe, pois já estamos todos na eternidade. Faça com que eu perca o pudor de desejar que, na hora da minha morte, haja uma mão, humana e amada, para segurar a minha.” (texto do espetáculo)

Um lugar. Uma vigília. Elas nos recebem, oram por elas e por nós. Estamos no depois, e a partir dele poderemos voltar a uma memória, fugir para um sonho ou simplesmente nos estancarmos em uma suspensão do tempo. Negamos ou aceitamos. Conscientes de suas perdas, essas mulheres aceitam seus destinos trágicos. É sobre um desabar de mundos que tornam a erguer-se transformando aqueles que ficam. É afinal, muito mais sobre quem fica...

Quem são essas mulheres? O que as trouxe até aqui?

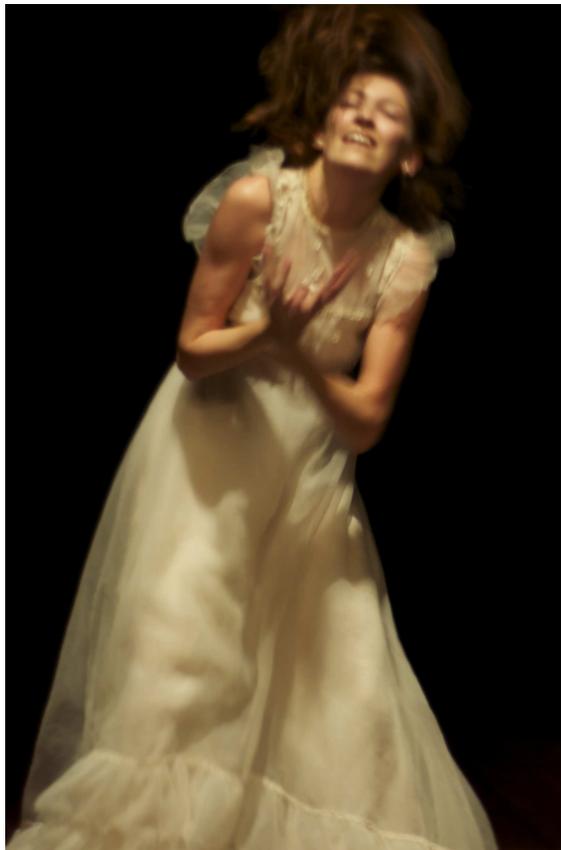
Cúmplices, compartilham essa mesma oração. “Meu Deus, me dê coragem!”

*“Dividem o espaço do desacordo, das drásticas definições, do instante imaculado. Caminham entre a loucura e a realidade e lutam pra se manterem sãs. Nem sequer sabem o que dividem, mas sabem ali, o que fica, o que sobra, quando tiradas foram as suas esperanças. Se rendem ao que tiver de vir”. (Talita Florêncio)*

Existe um movimento inevitável, uma delas se descola e se desloca, em louca dança pelo espaço. Existe um destino inevitável, e por isso uma delas dança, e torna a dançar incessantes vezes, até que o choro, o grito, o que não cabe mais em si explode.

*“Uma mulher cujo noivo morre no dia do casamento; a partir de então, ela nunca mais tira o vestido de noiva e nunca joga o bolo de casamento fora. A partir desses elementos iniciei uma busca frenética em direção a ela, suas nuances, crises, paixões e humores. No decorrer dos laboratórios uma torrente ensandecida de imagens surgiu, sempre a partir do movimento e da voz, mas principalmente por causa do Campo de Visão e do Dojo, unindo estes dois aspectos. No fim, notei*

*ter percorrido um caminho dividido da seguinte maneira: 1) Momento da perda e desespero inicial; 2) Lapsos de lucidez e a loucura tomando conta do inconsciente e 3) Escoamento da sanidade, definhamento e morte. Através destes três momentos foram solidificando-se as imagens que trouxe comigo até o 'Depois'. A matriz inicial configura, ao mesmo tempo, a sensação de queda livre, de uma liberdade cujo fim é o baque, de carambolar vertiginosamente morro abaixo no desespero da perda, o turbilhão de emoções, a ruptura do inconsciente e os últimos momentos de glória antes do completo apodrecer do corpo. É uma matriz leve, ágil e frenética ao mesmo tempo, que me causa um desespero aéreo, uma sensação de pesadelo querido, uma imersão definitiva no abismo da loucura e da morte” - (descrição da artista Carolina Holly para sua pesquisa individual)*



*A artista Carolina Holly em sua matriz inicial.*

Existe um abismo inevitável por onde todos iremos cair!

## **II - O grito**

Ela grita, e dela sai o mundo que desaba dentro. É a voz de todas, é a voz de muitas.

“Não era um grunhido, não era um lamento. Era realmente um grito. Eu gritava tão alto que ele afastava a cabeça do meu rosto, como se aquela voz urrando nos seus ouvidos fosse lhe estourar os tímpanos”.  
*(texto do espetáculo)*

Ela dança. Sua dança também, assim com o abismo, é inevitável.

*“Ela surgiu de uma imagem: uma mulher solitária dança nua envolta pelo terno de seu falecido. Após a perda, passa dia após dia tentando reconstruir o cenário anteriormente vivido, a não aceitação. É um espaço de loucura, quase esquizofrênico. Oscilando entre pontos de lucidez e insanidade. A construção desse imaginário é basicamente um amontoado de muitas referências, cenários variados de mulheres em contato com as suas fraquezas relacionadas à perda, submissão e devoção a um amor quase que incondicional. Grande parte dos meus materiais partiram dos dojos, tendo ela particularmente surgido e se fechado em um dojo sobre o momento da perda. Como um todo, sinto que meus materiais estão mais ligados com esse momento, com o momento de fissura de um padrão linear, o momento da perda e posteriormente o luto. Minhas referências partem basicamente de quatro livros: 'A insustentável leveza do ser' (Milan Kundera), 'Para Francisco' (Cristiana Guerra), 'Carta a D.' (André Gorz), 'Morder-te o coração' (Patrícia Reis)” - (descrição da artista Talita Florêncio para sua pesquisa individual)*



*A artista Talita Florêncio em seu material individual.*

As outras cantam. Entoam um canto de outro tempo, como que para embalar o morto que vai, ou as feridas que ficam. Suas vozes carregam toda uma ancestralidade que as puxa para o chão. Existe um choro oculto, que se revela apenas pelas micro oscilações da voz. E lentamente caem. Desabam. Mas já não é o corpo que cai. O corpo quer subir. A alma quer descer.

Elas mesmas não sabem de trazem esse canto. Talvez lhes fora passado de ventre em ventre, de outras mulheres que também cantaram, choraram as perdas dos seus. Apenas sabem que devem cantá-lo. E de seus cantos e quedas suas corporeidades se transmutam em nova dança pelo espaço. Transmutam o espaço. Já nem o espaço é esse aqui.

### **III – O Baile das baratas**

É o som de um cabaré, dos tempos de antes.

“Blattaria ou Blattodea é uma ordem de insetos cujos representantes são

popularmente conhecidos como baratas. É um grupo cosmopolita, sendo que algumas espécies (menos de 1%) são consideradas como sinantrópicas. Existem há mais de 300 milhões de anos, as baratas já somam cerca de 5.000 espécies no mundo. O corpo das baratas tem formato ovular e deprimido. Seu tamanho pode variar de alguns milímetros até quase 10 centímetros. Podem viver uma semana sem beber água e até um mês sem comer. Um estudo publicado pela revista "Insectes Sociaux" afirma que as baratas não gostam de ficar sozinhas e sofrem de problemas de saúde quando isso acontece. A pesquisa ainda aponta que estes insetos são animais sociáveis e sofisticados, capazes de reconhecer membros de sua família e suas diferentes gerações. Em grupo, elas formam sociedades igualitárias com uma estreita relação baseadas em estruturas e regras, sendo capazes de tomar decisões coletivas para o bem de todas as baratas". *(texto do espetáculo)*

As baratas dançam em pares. São quase românticas, e lhes apetece o toque entre barrigas. Quase românticas, pois são frias, quase blasés. Possuem algo de mórbido, algo que revela seus desejos ocultos de se tornarem soberanas. Sabem que estão sendo vistas, e por isso tentam agir o mais naturalmente possível. Ou melhor, calculam cada passo, cada balanço de quadril. Mantém-se atentas. Altamente antenadas.

*"A barata surgiu em um dos lampejos de loucura, no qual a Nina (nome da personagem) estuda o comportamento de suas únicas companheiras, uma civilização de baratas que se instalam sobre o bolo de casamento de três andares". -*

(descrição da artista Carolina Holly para a estrutura inicial que deu origem à cena “O Baile das Baratas”)



“O Baile das Baratas”.

#### **IV – Gênese**

Um mesmo canto que ecoa de voz em voz, cânone de nascer.

Eu eu eu eu eu  
nas nas nas nas nas  
ço ço ço ço ço  
da da da da da  
vi vi vi vi vi  
da da da da da  
q'eu q'eu q'eu q'eu q'eu  
ge ge ge ge ge  
ro ro ro ro ro

(canção)

De uma voz matricial, que viaja os ventos de boca em boca, a voz de cada uma torna-se vida, torna-se corpo-dança e arrisca-se no canto desconhecido, nas melodias amparadas apenas pelo campo harmônico determinado pelo som da gênese. No princípio era a voz. Revezam-se elas em solos e cumplicidades.

*Esse material é fruto de desdobramentos de uma das cenas da primeira versão do espetáculo, apresentada em dezembro de 2012 no departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. O material era parte de uma partitura individual de uma das participantes que deixou o grupo durante o processo, Cora Laszlo, e que tinha como elemento marcante de sua pesquisa a gestação, o parto. Foi um material elaborado a partir de algumas explorações com os Viewpoints em junção ao exercício de “cantar com o corpo e dançar com a voz”. Pudemos ainda nos apropriar de um procedimento presente na canção “Other Worlds Revealed”, do disco ATLAS da Meredith Monk”.*

## **V – Viúva negra**

Da cama de vozes, acorda um espectro, mulher, politônica, que parece cantar-dizer-expurgar-se de suas culpas. Sua voz rompe, rasga, ameaça, busca aterrorizar.

*“Minha viúva nasceu a partir de uma única informação: ela comeu o seu marido. A partir do dojo sobre o momento da perda (a morte do marido) apareceu a mulher-bicho, que devora as entranhas do homem e grita enfurecidamente libertada. Lembro do laboratório em que apareceu a voz no registro drive que então se tornou o principal gatilho para a corporeidade/vocalidade. Minha cena surgiu dos seguintes procedimentos práticos: 'dançar com a voz e cantar com o movimento' e 'transitar entre a voz cantada e a voz falada'. A proposta foi dar vazão a diversas vocalidades a partir do texto,*

*então fui orientada a 'quebrá-lo' a partir do que já havia desenvolvido nas práticas. A partir das quebras vocais, o corpo é modelado (canta com a voz dançada) e são encarnados diferentes tipos, cores, texturas e contextos dentro do universo da corporeidade. Para mim essas vozes que 'escapam' no fazer representam os conteúdos mais íntimos da personagem, que talvez nem ela mesma saiba regular". - (descrição da artista Bruna Lucchesi para sua pesquisa individual)*



*A artista Bruna Lucchesi em seu material individual.*

“Ele disse que me perdoava; mas eu não fiz

nada para ser perdoada por ele. Eu fui uma esposa fantástica! Se ele ficava doente, eu cuidava dele, se ficava sem dinheiro, eu ficava dentro de um orçamento, eu fazia comida, eu remendava as roupas dele, pelo amor de deus – EU ATÉ PREPARAVA O BANHO DELE. E agora aquele filho da puta desgraçado ainda tem coragem de dizer que me perdoa? A piada é com ele porque eu não entendo e não perdoo". *(texto do espetáculo)*

## **VI – Eu, boneca: Violação.**

"Hoy en mi ventana brilla el sol, y un corazón se pone triste contemplando la ciudad porque te vas". *(canção do espetáculo)*

As culpas se dissolvem, mas as memórias não. Ela busca um outro plano. O passado. Talvez por isso ela repita tão insistentemente o início de sua canção. Talvez por isso repita sempre a vontade de se fazer hoje, *hoy!*

"Oi! meu nome é Suzie! Você gosta da minha roupa? Você gosta do meu cabelo? Eu gosto quando você penteia meu cabelo. Eu gosto de você. Eu gosto tanto de você que eu queria te beijar, eu queria te abraçar, eu queria te apertar, pra sempre! Me dá um beijinho? Só um beijinho!" *(texto do espetáculo)*

Ela, uma mulher boneca, evoca os sentidos e as imagens de uma infância distante no tempo, mas ainda viva em seu corpo-memória. Nós que ali estamos não entendemos ao certo se aqueles trejeitos infantilizados, robotizados com os de uma

boneca, nos permitem rir e por um segundo esquecer de nossa condição de sobreviventes, pois ao mesmo tempo aquele corpo de mulher vivida nos causa certo constrangimento pela disparidade de suas ações. Há uma certa ironia, e ao mesmo tempo um ódio que vem crescendo.

“Deixa eu pegar no seu peitinho! Na sua bucinha!” *(texto do espetáculo)*

*“A boneca inicia uma risada juntamente com movimentos de uma espécie de dança (movimentos de esquivar-se, de fugir, de limpar-se, de livrar-se de algo ou alguém). Depois da realização dos movimentos, o texto é dito novamente, mas dessa vez com a voz e corpo bastante alterados (sarcasmo, rancor e dor). A inocência parece ter sido arrancada, juntamente com a imagem comportada e superficial de boneca. A mulher se despe violentamente de sua roupa e sapato de boneca e desfaz seu cabelo de boneca - como que estivesse tentando se livrar de sua condição de objeto e também da lembrança de algum homem que passou por sua vida e lhe causou sofrimento”. (Renata Dalmora)*

Como cada noche desperté pensando en ti  
y en mi reloj todas las horas vi pasar  
Porque te vas...

Toda las promesas de mi amor se irán  
contigo me olvidarás, me olvidarás!!! junto a  
la estación yo lloraré, igual que un niño  
porque te vas, porque te vas, porque te vas,  
porque te vas.

Bajo la penumbra de un farol se dormirán  
todas las cosas que quedaron por decir se  
dormirán.

Junto a las manillas de un reloj  
despejarán todas las horas que quedaron  
por vivir esperarán... *(canção do espetáculo)*

*“A história dela veio da pesquisa por materiais de filme como 'mulheres perfeitas', mas principalmente iam surgindo de cada*

*encontro, principalmente nos dojos. Lembro do dojo em que surgiu a boneca agressiva, por exemplo (psicopata, era com uma faca). A boneca artificial e sensual surgiu muito dos exercícios coletivos. Depois que reconheci essa qualidade de boneca no corpo pesquisei sobre as bonecas que falam, do mercado, e selecionei algumas frases. Na cena em si, busquei resgatar essas qualidades que apareceram no trabalho com as frases que encontrei". (descrição da artista Renata Dalmora de sua pesquisa individual)*



*A artista Renata Dalmora no material da Boneca.*

## **VII - Necrofilias**

"On a hill far away stood an old rugged cross, the emblem of suffering and shame; and I love that old cross where the dearest and best for a world of lost sinners was slain.

So I'll cherish the old rugged cross, till my trophies at last I lay down; I will cling to the old rugged cross, and exchange it some day for a crown". *(canção do espetáculo)*

Elas entoam o canto final. Depois que vem a terra é difícil prever o que há de sobrar além dos ossos.

*“A viúva se desfalece em risos. Cúmplices, afetadas por uma pulsão estranha, são conduzidas por ela. A cada risada uma queda, a cada queda um apoio, um obstáculo a ressaltar, perpassar, e a se por de pé. Escalam a estranheza e a dor de serem jogadas ao vazio, e ali, benevolentes, clamam pelo que foi tarde. Em um riso de desespero e agradecimento pelo sofrimento extraditado. Elas se apóiam e dividem agora não só o mesmo espaço, mas o mesmo lamento. Se encaram e se socorrem nas quedas que se iniciam (partem de seus centros, como uma força gravitacional que as sugam em direção ao chão). Uma delas, a viúva a ser compadecida se desponta em prantos de risos, não se sabe se desespero ou alívio. O coro a segue, sem muito saber pelo que caem ou cantam, somente pela empatia de serem ali viúvas que contemplam um corpo pálido e desejado, que carregava por elas suas razões de existir”. (Talita Florêncio)*

*“Ela é um monstro e não somente porque se encontra amarrada e fazendo barulhos estranhos e toda torta. Mas também pelas coisas que ela faz. Ela ri. E ri de tudo. Ri de si mesma, ri dos outros, persegue os outros com suas risadas. Ela ri de tudo, ri em momentos inoportunos e de pessoas que não merecem, ri de acharem que ela é tão certa, ri por causa da necrofilia”. (Júlia Del Bianco)*

“Dizem sempre que sou muito querida e atenciosa com o s mortos e que eu falo com eles como se eles pudessem me ouvir e me sentir. E que a necrofilia... a necrofilia...”  
(texto do espetáculo)

*“Ela é viúva, casou com seu marido depois de morto. Ela não sabe ao certo, mas parece que foi um acidente, um desmoronamento, no qual ela também estava, ou ela estava quando ele morreu. Ela foge, vai para um campo, vai para as ruínas de uma casa isolada que costumava ficar com seu querido. Quando é bicho é parte de água, como sereia ou água-viva, parte tigre, que a sua defesa é o ataque. Ela está presa em seus monstros, está presa em suas loucuras e*

*risadas. Surgiu a partir daquelas que ficam viúvas muito novas, como alguns exemplos próximos a mim. Filmes e livros também me ajudaram. Em laboratórios surgiu a risada. Incontrolável e persistente, a risada sempre surge nos momentos mais inoportunos. A risada era tão presente que ela se modificava, principalmente quando contaminada pelos conteúdos coletivos e de outras viúvas, virando uma risada de desespero, quase um choro. A partir dessa risada, surgiu a cena do velório onde as mulheres cantam um hino em um clima de comoção e solidariedade com a perda. Minha viúva começa a rir e sem poder se controlar começa a cair e não consegue levantar. De tanto rir e não conseguir subir, leva consigo as outras pessoas do velório em queda. Ela ri de toda a situação: de ser um momento errado para rir, de terem uma impressão errada sobre ela, da necrofilia. (descrição da artista Júlia Del Bianco de sua pesquisa individual)*



*Em destaque, à frente, a artista Júlia Del Bianco.*

## VIII – Depois

superação  
recobrar  
emergir  
restaurar  
a possibilidade  
renovação  
(Talita Florêncio)

“Que pena siente el alma  
Cuando la suerte impía  
Se opone a los deseos  
Que anhela el corazón  
Que amargas son las horas  
De la existencia mía  
Sin olvidar tus ojos  
Sin escuchar tu voz”  
(*canção do espetáculo*)

*“Retomar, se reencontrar. Transpor o luto em pulsão de vida. Reconhecer a dor, a ferida. E se levantar, continuar o caminho mesmo que seu percurso tenha se transformado em uma constante sem fim. Todas retomam, nesse momento, suas matrizes, suas pulsões. E aos poucos iniciam um percurso que não se conclui. Um continuo iniciar e finalizar. Dentro dessa pequena matriz, executam ínfimas vezes este mesmo percurso no palco. Deixando nesse tempo que se escorre o corpo que se modela na resistência, no cansaço e persiste, nessa urgência por um reiniciar”.*  
(Talita Florêncio)

“Meu Deus. Me dê coragem para viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios da Sua presença. Me dê coragem para considerar esse vazio como uma plenitude. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que a solidão me

sirva de companhia. Alivia a minha alma, faça com que eu sinta que Sua mão está dada à minha, faça com que eu sinta que amar é não morrer, e que a morte já nem existe, pois já estamos todos na eternidade. Faça com que eu perca o pudor de desejar que, na hora da minha morte, haja uma mão, humana e amada, para segurar a minha.”

*(texto do espetáculo)*

Por uma conexão que expande as fronteiras da carne, elas reafirmam sua comunhão. Projetam aos que padeceram dessa mesma jornada um lampejo de superação. Agora é apenas depois...



*Cena final do espetáculo.*

## **CAPÍTULO 03 – Por uma experimentação indisciplinar do artista da cena**

*“Eu vos digo: é necessário ter em si, ainda, o caos, para parir uma estrela dançante”  
(Friedrich Nietzsche)*

São inegáveis as contribuições entre as diferentes disciplinas das artes da cena na contemporaneidade. Conceitos, técnicas, sistemas, métodos, princípios e procedimentos são “emprestados”, transpostos de um contexto ao outro, ainda que cada área mantenha suas especificidades. Neste panorama, as terminologias empregadas para situar essas zonas de contaminação, troca, colaboração e transformação são múltiplas, e invocam conceitos que nem sempre estão em consenso, ou ainda, terminologias que nem sempre dão conta da especificidade de cada contexto. Ainda assim, são termos cada vez mais recorrentes nos discursos que tentamos tecer para explicar, conceituar ou problematizar nossas práticas artísticas. Falamos em *interdisciplinaridade*, *transdisciplinaridade*, *cena híbrida*, mas o que de fato queremos dizer? Que criação é essa que nos deixa sem palavras para descrevê-la, para descrever sua experiência? Constantemente recorremos a conceitos da filosofia, da educação, mas será que tais transposições abarcam as subjetividades e processualidades que estruturam o fazer artístico?

Compreendo este capítulo final não como uma conclusão, mas como uma provocação com a qual parto ao fim deste trabalho. Uma provocação que faço principalmente a mim mesmo, mas também ao artista que queira se aventurar pelos caminhos que possam ser apontados a partir das reflexões aqui presentes. Lanço-me na tentativa de encontrar palavras para dizer de uma experiência que acredito ser possível e necessária. Como estratégia para a construção dessa discussão, evoco justamente algumas dessas terminologias tão gastas e nem sempre consensuais, precisamente por me apontarem um caminho a suas possíveis desconstruções.

Voltando ao percurso que me trouxe a esta pesquisa, compreendo que a busca por aproveitar o máximo que pude da estrutura dos cursos abrigados pelo Instituto de

Artes da UNICAMP foi crucial para o surgimento de muitas das provocações aqui presentes. Simultaneamente, as aulas da graduação em música, as aulas de dança do Departamento de Artes Corporais e os laboratórios das pesquisas de mestrado e doutorado da prof. Dra. Marina Elias junto à Cia. SeisAcessos me promoveram o que identifico como uma formação *interdisciplinar*<sup>54</sup>, tanto no que diz respeito aos campos artísticos em que eu atuava e dos quais ia sedimentando conhecimentos – neste caso os trânsitos entre o teatro de improvisação, a dança e a música – quanto no trabalho de corpo e de voz.

Percebo que o entrelaçamento dessas práticas em meu processo foi fundamental para uma ampliação dos meus horizontes de formação, quer fosse para atuar especificamente como cantor ou como bailarino, atividades às quais passei a me dedicar com mais afinco ao fim da graduação. Como cantor, mudei completamente minha relação com a performance cantada e com meu trabalho corporal e cênico pelas experiências com a dança e o teatro. Como bailarino que passei a ser, seria impossível não carregar comigo, além de uma maior consciência da respiração (muito ligada ao trabalho do canto), toda a musicalidade desenvolvida pela minha formação musical, musicalidade que em tantos momentos contribuiu para que eu assimilasse muito rapidamente sequências coreográficas ao subdividir os movimentos em pulsações rítmicas. Ainda, as experiências com a Cia. SeisAcessos, um dos pilares dessa formação interdisciplinar, me fizeram desenvolver um “estado improvisador”, ou seja, um estado de atenção e porosidade que atribuo muito a todas as práticas improvisacionais que experimentei e à experiência de fazer parte do coletivo tão conectado e disponível que compunha o grupo. Um estado que sigo exercitando ainda hoje, mesmo em espetáculos com estruturas fixas. Motivado por essas experiências, ousou dizer que processos que promovam de alguma forma trocas e compartilhamentos interdisciplinares devem ser experimentados por qualquer artista, ainda que se permaneça dentro de um território já determinado pelas especificidades de cada área e que não se objetivem processos de hibridização quanto à linguagem artística.

---

<sup>54</sup> Jean Piaget (SOMMERMAN, 2006) considera a interdisciplinaridade como um nível de associação entre as disciplinas onde a cooperação entre elas provoca intercâmbios reais, trazendo enriquecimentos mútuos. Ainda assim, cada disciplina mantém-se dentro de seu campo, de sua especificidade.

No entanto, no meu caso específico, a interdisciplinaridade se dava não apenas nas parcerias artísticas que eu estabelecia, mas, como descrito anteriormente, em minha própria formação. A intensidade com que vivi todas essas experiências, principalmente por tentar não estabelecer uma hierarquia entre esses fazeres artísticos, fez com que todas ocupassem um lugar de igual importância em minha vida, e apesar de transitar por diferentes categorias, às vezes cantor, às vezes improvisador, às vezes bailarino, eu era um mesmo sujeito, um mesmo artista. Dizer que eu era cantor parecia excluir toda uma vivência não menos intensa com a dança e com o teatro. Dizer que eu era bailarino ou ator era diminuir todos os anos de dedicação e minhas potencialidades alcançadas com o canto. Sem me encontrar em nenhuma dessas categorias, seguia tentando estar presente em cada contexto, me propondo a uma experiência a partir dos territórios (e fronteiras) que me eram propostos e que, em alguns casos, acabavam por se aproximar de uma linguagem ou outra.

Quanto mais a experiência com cada um desses fazeres se intensificava, mais um fazer era contaminado pelo outro. Aos poucos, senti que, para radicalizar minhas possibilidades de criação, era necessário me “desrotular”, me libertar das amarras que carregavam essas categorizações. Sentia que as categorias artísticas definidas até então passavam a se tornar insuficientes, ou mesmo limitantes, para tratar das minhas possibilidades de criação. O artista que eu me tornava já não cabia em nenhuma dessas categorias.

Sob essa perspectiva, passei a refletir sobre o que seria então esse artista que se estrutura não apenas pelo acúmulo de práticas e atividades distintas, mas por seus pontos de encontro, cruzamentos e atravessamentos. Um artista inserido em um território que poderíamos reconhecer como *transdisciplinar*<sup>55</sup>. Um território que estaria um passo além da interdisciplinaridade produzida por meus fazeres paralelos até então. Um território-fronteira a se constituir como um novo território, formado pelo que está entre e através de dois ou mais territórios, de duas ou mais disciplinas. Um território que, voltando para as linguagens artísticas, a partir de um certo momento já não

---

<sup>55</sup> Para NICOLESCO (1999), a transdisciplinaridade diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina.

poderia ser categorizado com tanta certeza como dança, música, teatro ou performance<sup>56</sup>. Um território novo, híbrido a partir do cruzamento de duas ou mais dessas categorias<sup>57</sup>.

Para categorizar esse artista inserido em um território transdisciplinar, talvez pudéssemos falar em um artista híbrido, um artista *trans*, ou um **transartista**. Um artista a se constituir por um atravessamento de saberes desordenados e fora de qualquer hierarquia que estruturariam um novo território. O transartista seria esse artista que, ao acumular experiências de diferentes campos das artes e de suas disciplinas, delimitaria seu próprio território, sua própria categoria.

Pensar nossa existência como transdisciplinar, como *transartistas*, poderia de certo modo resolver o problema com o qual nos deparamos por às vezes não “cabermos” em uma categoria artística pré-estabelecida. Por outro lado, um território transdisciplinar estruturado como uma nova categoria poderia também acabar por carregar novas amarras, limitando mais uma vez nossas potências de criação.

Se voltarmos novamente nosso olhar para nossa existência enquanto corporeidades, passaremos a perceber que para radicalizarmos nossa experiência criadora, para “tratar de si”<sup>58</sup>, “não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem *trans* nem *interdisciplinaridade* se mostram estratégias competentes para a tarefa” (GREINER, 2005, p.126). Ainda que o conhecimento inter e transdisciplinar possam nos instrumentalizar e estruturar enquanto artistas, se nos deixarmos iluminar constantemente pelas epifanias da processualidade que nos estrutura enquanto corporeidades, voltaremos a nos provocar e a compreender que enquanto subordinarmos nossa criação ao pensamento disciplinar<sup>59</sup>, ainda que *inter* ou

---

<sup>56</sup> Posso me arriscar a dizer que muitos dos exercícios que pudemos experimentar nos laboratórios desta pesquisa e que estão sistematizados nesta dissertação surgiram desse emaranhado transdisciplinar de saberes. Exercícios que são da ordem do *trans*. Exercícios que surgiram de cruzamentos, de algo que está entre o canto, o teatro e a dança, entre o corpo e a voz, entre o motor, o pulsional e o sensorial, o que se potencializou ainda mais pela heterogeneidade do grupo dos laboratórios, com artistas de formações e trajetórias tão distintas e singulares que estabeleceram relações e experiências também distintas e singulares com as práticas propostas.

<sup>57</sup> Talvez pudéssemos inserir aqui, como práticas hibridizadas, categorias como a “dança-teatro” (ou dança-teatral), o “teatro-dança”, “teatro-físico”, etc...

<sup>58</sup> No texto original: “para tratar do corpo”.

<sup>59</sup> O pensamento disciplinar poderia ser compreendido como uma organização do conhecimento a partir de uma **fragmentação** do saber, um recorte que visa um aprofundamento sobre determinado campo ou assunto, a desconstrução de um conhecimento existencial/total em partes menores, específicas. O conhecimento disciplinar,

*trans*, algo de genuíno, de novo, poderá se perder.

*As práticas artísticas inter e transdisciplinares não acabariam também por configurar, pelo risco de cristalização que sofrem até mesmo as vanguardas, outras práticas **disciplinares**, práticas que mais uma vez passariam a definir uma nova linguagem tão encerrada quanto às linguagens das práticas de cujos cruzamentos se originaram?*

*Não seria o território transdisciplinar, criado a partir do cruzamento de outros territórios já consolidados, um território a definir quase sempre uma mesma corporeidade, específica, com potencialidades e limitações novamente específicas, dadas, tácitas?*

*Sob essa mesma perspectiva, não seria a cena híbrida, o hibridismo das linguagens que muitos de nós tanto buscamos – ao que muitos artistas atribuem novas **categorias**, como teatro-dança, teatro-físico, dança-teatro (ou dança-teatral), e tantos outros – mais uma armadilha rumo à cristalização, à categorização com a qual momentos antes tanto quisemos romper?*

Talvez para nos exercitarmos corporeidades não deverá ser a linguagem a determinar a corporeidade, mas a corporeidade a determinar a linguagem.

Enquanto corporeidades que somos, existimos como um conjunto de forças **indivisíveis**, não fragmentáveis, motoras, sensoriais e pulsionais. “Não há separação corpo/espírito ou espírito/matéria” (GIL, 2001, p. 63). Se não há separações, se não há fragmentação, qualquer recorte disciplinar não passaria então de uma estratégia didática para o aprofundamento de um conteúdo. Qualquer linguagem reconhecida anteriormente à corporeidade não passaria de uma emanção de um corpo disciplinarizado. Tais recortes ou linguagens, a menos que opcionais e conscientes, não

---

ao longo da história da humanidade até os dias atuais, vem permitindo avanços e progressos indiscutíveis, como grandes descobertas científicas, o desenvolvimento tecnológico, a cura e o tratamento de doenças, a compreensão de questões políticas, econômicas, sociais e filosóficas, e mesmo o desenvolvimento de técnicas e práticas artísticas bastante preciosas. Acredito porém que ao mesmo tempo que nos tornamos cada vez mais específicos pela segmentação disciplinar, corremos o risco de perder a consciência da totalidade de nossa existência, de nossas potencialidades enquanto seres humanos e, especialmente no caso desta pesquisa, das potencialidades da criação artística.

abarcariam as singularidades e processualidades que nos estruturam enquanto corporeidades.

Se insistirmos portanto na percepção de que existimos enquanto corporeidades, “a materialização de um processo móvel e complexo” (BERNARD apud ROQUET, 2011, p. 3), “uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura” (FERRACINI, 2006, p. 87), não será difícil constatar então alguma relação entre *corporeidade* e *indisciplina*. Não seríamos nós mesmos então indivíduos indisciplinados? Não seria nossa **existência indisciplinar**? E se buscamos nos reconhecer e nos exercitar enquanto corporeidades, não deveríamos também nos exercitarmos, para além de qualquer estrutura disciplinar, como indivíduos indisciplinados?

Desestabilizados mais uma vez por essas reflexões, provocando-nos incessantemente a não nos cristalizarmos, a não nos acomodarmos ao território ou à fronteira do conhecido, ultrapassaríamos também a categoria de *transartistas*, lançando-nos ao “buraco negro” da inexistência das disciplinas. Abandonando também o território do trans – que compreendo ser potente desde que se configure como um território de passagem, e não como uma nova categoria, repleta de regras e normas técnicas, poéticas e estéticas – agora, desterritorializados, talvez possamos nos lançar na experiência de uma prática/poética *indisciplinar*.

Uma prática indisciplinar caracteriza-se por não se situar a priori dentro de um território, campo, disciplina ou fronteira. Nasce antes de tudo por uma **postura** – ou posição, estado, premissa, atitude – de NÃO QUERER/BUSCAR se situar. Por não querer se situar, não busca inevitavelmente o híbrido em contraposição ao específico. Aliás, o artista que se propõe a uma prática indisciplinar não deve julgar necessário tomar conhecimento da escala de intensidades que habitam as distâncias entre o híbrido e o específico, pois mesmo esses referenciais tornam-se móveis e já não fazem sentido para a radicalidade de sua experiência. Uma prática indisciplinar não se fragmenta, por exemplo, em um trabalho para o corpo e em um trabalho para a voz. Radicaliza a experiência da corporeidade em sua totalidade.

Se compreendermos o corpo (corporeidade) como uma indisciplina<sup>60</sup> e a criação como um fenômeno que emana do corpo, da corporeidade, talvez possamos compreender também a criação, em sua plenitude, como um fenômeno indisciplinar, de especificidades “indisciplinadas” inerentes a cada contexto, a cada encontro, a cada conjunto de afetos. Sob essa perspectiva, já não será mais a linguagem a determinar a corporeidade, mas a corporeidade a produzir uma nova linguagem, específica a cada sujeito, a cada coletivo e a cada processo de criação/contaminação. Por uma prática indisciplinar, o artista não busca linguagem. É linguagem, e no próximo segundo já deixou de ser, pois para ser/fazer indisciplinar há de se abrir às abduções, aos desvios, ao se perder, à experiência de um constante ordenar e desordenar.

Para não nos cristalizarmos em um território, campo, fronteira ou disciplina – o que não exclui a possibilidade de também nos situarmos, ainda que momentaneamente, dentro de um território, campo, fronteira ou disciplina totalmente delimitados, caso este seja nosso desejo – como estratégia para a experiência de uma prática indisciplinar, devemos nos lançar em constantes mergulhos ao caos<sup>61</sup>. Pois a indisciplina que somos nós e aquilo que emana de nós e a que chamamos de criação nos impele ao caos. Nós mesmos, esse “continuum de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa autoprodução” (FERRACINI, 2006, p. 87), não somos mais que uma organização momentânea do caos. E se do caos viemos, é por padecer, por retornar ao caos que temos a possibilidade de nos diferenciar, de nos perfurar, ampliar ou abandonar antigos territórios e fronteiras. Ao nos lançarmos ao caos, as forças aprisionadas se libertam e provocam rompimentos para a criação do novo.

Mas como sair do caos e edificar um novo território/fronteira consistente ou, ainda que um ponto flutuante, uma organização momentânea do caos que se configure como práxis, obra ou processo artístico a se compartilhar? Experimentando! “É pela

---

<sup>60</sup> KATZ, 2004 apud GREINER, 2005.

<sup>61</sup> “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência”. (DELEUZE e GUATARRI, 1992 p. 59)

experimentação que se sai do caos”<sup>62</sup>.

O artista que se lança ao caos criativo e faz dele uma possibilidade à experimentação o faz por compreender a potência de experiência que pode promover para si e para o meio. Por uma experimentação indisciplinar, o artista busca conhecer-se, mas não para dominar seu fazer, pois é ciente de que qualquer domínio de si é uma ilusão, e o poderia levar de volta aos fantasmas das antigas construções de si. Não busca simplesmente o acúmulo de ferramentas técnicas e artifícios. A experimentação que busca o artista que radicaliza sua existência indisciplinar, sua existência enquanto corporeidade, é a experimentação que o leva à experiência, é a experimentação que lhe permite ser “um espaço onde têm lugar os acontecimentos”<sup>63</sup>.

Por uma experimentação indisciplinar, compreendemos e reconhecemos os atravessamentos, os territórios e fronteiras que nos constituem, mas buscamos apenas o conhecimento do agora. Por uma experimentação indisciplinar, temos a possibilidade de radicalizar nossa existência enquanto corporeidades e tentar, “no meio de forças caóticas, formar uma primeira relação, uma linha possível para um projeto que nos leve para fora do caos”<sup>64</sup>.

Nesses mergulhos e saídas do caos, experimentamos o risco. “Risco de catástrofe, morte, mas também risco e ocasião única para a criação do novo”<sup>65</sup>. Para nos colocarmos em risco de experimentação, para transpor o território do conhecido, do seguro, do que se estruturou ao longo de anos de um pensamento e de uma prática disciplinar, devemos ter coragem. Uma coragem que só pode vir do desejo ou da necessidade vital de nos expressarmos, de criar. Um desejo pulsional, munido de motricidade e sensorialidade.

A cada movimento de entrada e saída do caos, devemos ainda resistir aos escombros, aos resquícios dos antigos territórios, das antigas fronteiras, das normas técnicas e estéticas, pois com eles corre-se o risco de não se construir coisa alguma. “Mas se a força do desejo (de se expressar) for mais forte que a força de re-

---

<sup>62</sup> Anotações da conferência do filósofo José Gil na abertura da VII Reunião Científica da ABRACE.

<sup>63</sup> BONDIA, 2002 p. 24

<sup>64</sup> Anotações da conferência do filósofo José Gil na abertura da VII Reunião Científica da ABRACE.

<sup>65</sup> Idem.

territorialização do antigo território<sup>66</sup> então o novo é diferença absurda<sup>67</sup>. É o desejo de nos expressar que nos leva a romper com o território da disciplina, que nos leva a experimentar, a entrar e a sair do caos e à criação de novos territórios e fronteiras, ainda que temporários.

Por assumirmos, a partir de uma postura indisciplinar, nossa existência indisciplinar – a existência da corporeidade – por nos arriscarmos a um processo irreversível de desconstruções, talvez devamos rejeitar por fim ainda uma última categoria que possa nos caber, também a categoria de um “artista indisciplinar”. Ancorados no mundo que habitamos, sem o pudor de assumirmos nosso papel, nosso ofício, nossa singularidade de existir, talvez possamos nos dizer apenas: – **ARTISTAS**. A partir de então, a criação é encantamento, maravilhamento, arrebatamento.

---

<sup>66</sup> E também das antigas fronteiras.

<sup>67</sup> Anotações da conferência do filósofo José Gil na abertura da VII Reunião Científica da ABRACE.



## **BIBLIOGRAFIA**

ALEXANDER, F. Matthias. A ressurreição do corpo/F. Matthias Alexander; [tradução Wilson roberto Vaccari]. - São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. The ViewPoints Book: A Pratical Guide to Viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19, 20-28. São Paulo, 2002.

CAMPOS, Paulo Henrique. O impacto da Técnica Alexander na prática do canto: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. O que é Filosofia. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro : Editora 34, 1992.

EL HAOU LI, Janete. Demetrio Stratos – em busca da voz-música. Edição Independente. 2002.

FERRACINI, Renato. Café com queijo- corpos em criação. Campinas: Unicamp; 2006

ELIAS, Marina. Cartografia de um Improvisador em Criação. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de Doutorado, Campinas, 2011.

GELB, Michael. O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander / Michael Gelb; tradução de Jefferson Luiz Camargo. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIL, Jose. Movimento Total. O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2001

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. - São Paulo: Annablume, 2005

GROTOWSKI, Jerzy. A voz. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barga; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. - São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura. São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

LABAN, Rudolf Von. O Domínio do Movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. Campo de Visão - Exercício e Linguagem Cênica. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LE BOULCH, Jean. O desenvolvimento psicomotor: do nascimento aos 6 anos. Trad. Por Ana Guardiola Brizolara. 7ª edição. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

MACHADO, Regina. A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a Vanguarda Paulista. Campinas, 2007. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

MED, Bohumil. Teoria da música/ Bohumil Med. - 4. e. Rev. E ampl. - Brasília, DF: Musimed, 1996.

NAGAI, Ângela Mayumi. O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho / Ângela Mayumi Nagai. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

NICOLESCU, Basarab. O Manifesto da Transdisciplinaridade. São Paulo: Triom, 1999.

NOVARINA, Valère. Diante da palavra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.

RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Campinas: [s.n], 2003

RICHARDS, Thomas. At work with Grotowski on physical actions. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. O percevejo Online/ Periódico do PPGAC/UNIRIO; Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011.

SOMMERMAN, Américo. Inter ou Transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

TOURINHO, Ligia. Um Estudo da Construção da Personagem a partir do Movimento Corporal. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz / organizadoras Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999

ZUMTHOR, Paul. A poesia oral. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, HUCITEC, 1997.

\_\_\_\_\_. Escritura e Nomadismo: Entrevistas e ensaios / Paul Zumthor; tradução Jersua Pires Ferreira, Sonia Queiroz – Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005

### ***BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR***

ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética. - Fernando Manoel Aleixo. Campinas, SP, 2004.

BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo, Perspectiva, 2009.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação / Graziela Rodrigues – Rio de Janeiro: Funarte, 1997, 2005. 2. ed.

## **ANEXO – Vídeo do espetáculo “Depois”.**