

Voz e Sensibilidade: uma poética do impossível

Renata Mendonça Sanchez ⁱ

Gina Maria Monge Aguilar ⁱⁱ

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Voz e Sensibilidade: uma poética do impossível

Nesta reflexão sobre as sensibilidades atuais, abordamos princípios de trabalho que regem as suas produções, entrelaçando-as à experimentação poética e à experiência em artes. Partimos do entendimento de que a atuação contemporânea produz práticas e poéticas amalgamadas à materialidade e significação de corporeidades que são lidas de forma contextual e interseccional. Atravessamos, portanto, a materialidade poética da voz, os perigos da busca por modelos vocais, a produção de marcas na sensibilidade vocal e tocamos o impossível como território de reconhecimento e nomeação - tanto do que acreditamos ser necessário mudar quanto como lugar de uma prática poética que sustenta a tessitura de modos inventivos e responsáveis.

Palavras-chave: Voz. Sensibilidade. Poética. Prática. Impossível.

Abstract - Voice and Sensitivity: A Poetics of the Impossible

Text: In this reflection on current sensitivities, we address the guiding principles of their production, intertwining them with poetic experimentation and experience in the arts. We start from the understanding that contemporary performance creates practices and poetics fused with the materiality and meaning of corporealities, which are read contextually and intersectionally. Thus, we traverse the poetic materiality of the voice, the dangers of pursuing vocal models, the imprinting of marks on vocal sensitivity, and approach the impossible as a territory for recognition and naming - both of what we believe needs to change and as a space for a poetic practice that supports the weaving of inventive and responsible modes.

Keywords: Voice. Sensitivity. Poetics. Practice. Impossible.

Resumen - Voz y Sensibilidad: una poética de lo imposible

En esta reflexión sobre las sensibilidades actuales, abordamos los principios de trabajo que rigen sus producciones, entrelazándolos con la experimentación poética y la experiencia en las artes. Partimos del entendimiento de que la actuación contemporánea genera prácticas y poéticas fusionadas con la materialidad y significación de corporeidades que se leen de forma contextual e interseccional. Así, atravesamos la materialidad poética de la voz, los peligros de la búsqueda de modelos vocales, la producción de marcas en la sensibilidad vocal y tocamos lo imposible como territorio de reconocimiento y nominación, tanto de lo que creemos necesario cambiar como también de un espacio para una práctica poética que sostiene el tejido de modos inventivos y responsables.

Palabras clave: Voz. Sensibilidad. Poética. Práctica. Imposible.

Introdução

O que queremos dizer com a ideia de sensibilidade vocal na atuação? Movidas por essa pergunta, consideramos, primeiramente, que o contexto em que criamos poéticas revela, por si só, as paixões de uma época e de um grupo social, cultural e territorialmente localizado. Nas pedagogias de atuação presentes na formação de artistas da cena, reconhecemos frequentemente as emoções, os sentimentos e as paixões como fenômenos distinguíveis em pelo menos dois aspectos: 1) como um acontecimento das sensibilidades internas, produzido no corpo de quem atua; e 2) como a externalização em ações e determinados estados afetivos da figura ou da personagem que trazemos à cena. Esses dois aspectos destacados, vale dizer, poderiam se ramificar em outros pontos. Aqui, porém, por estarmos focadas especialmente na produção da atuação poética, nos deteremos apenas neles.

Sobre as produções poéticas efervescentes na atualidade, podemos rememorar também as elaborações de trabalhos que transitam pela cena expandida, assim como pelos modos de atuação performativa, pós-dramática e também a dramática (uma vez que o drama ainda integra o conceito de pós-dramático). Nesses casos, a sensibilidade ganha materialidade a partir de outra qualidade, sendo ela: o uso poético de elementos da aparência do corpo. Os dados perceptíveis de uma fisicalidade são grifados na produção poética da atuação, seja através de narrativas auto-ficcionais, seja por meio de instruções performativas que estimulam a atenção de modo que ela repouse sobre o conceito do acontecimento, seja pelo jogo de revelar e encobrir a corporeidade vocal (Aleixo, 2007) através da utilização de recurso mecânicos e digitais.

Dentre estas formas atuais de se estar em cena, e de criar a cena, algumas características já não querem ser esquecidas. Isto é, a raça, o gênero, a localidade, se é um corpo com ou sem deficiência, os atributos de classe, a etnia. São, especialmente, estas categorias que passaram a interagir com frequência na produção das poéticas da atuação vocal na contemporaneidade. E conforme nos alertou Abdias do Nascimento (1961), se corpos diversos produzem subjetividades distintas e epistemologias variadas, torna-se necessário afirmarmos que estas produzem também poéticas próprias.

Como artistas da atuação na atualidade, podemos compreender que cada corpo vocal em cena revela uma materialidade e um ser em particular que, em si, produz significados na poética. Um corpo parado no centro do palco produzirá sensações em quem o contempla e na

própria pessoa que atua. Se é uma pessoa indígena, se é pessoa gorda, uma pessoa com deficiência física, se é uma pessoa transsexual, se é uma pessoa velha, se é uma pessoa negra de pele clara, etc. O que é vocalizado como fala poética - se se é uma pessoa interseccionalmente escutada? Podemos dizer que “o quem” da atuação é convocado, e será o propulsor de tudo que estará por vir na cena. (será que isso vale também para corpos normativos?) Com isso, podemos considerar que uma mesma ação realizada por fisicalidades com experiências distintas, tramam poéticas diferentes. Da mesma forma, podemos dizer que a palavra/fala poética na atuação cênica, quando espacializada por uma corporeidade especificamente contextualizada interseccionalmente, cria imagens poéticas locais.



Figura 1: Documentação de pesquisa - Maio de 2024

Modelos impossíveis para as práticas vocais

Como abordamos até aqui, a cena atual convoca a materialidade corpórea e a sensibilidade única e diversa da pessoa que está atuando, ao produzir uma poética com atributos específicos. Esse corpo intimado pela atuação pode revelar memórias, experiências, características fisiológicas, narrativas sobre si, formações técnicas, caminhos percorridos de experimentação e relações próprias com o mundo à sua volta. E os sentimentos, as emoções, a atualização da memória do vivido, são produtos das relações dessa individualidade com o seu

em torno, ao mesmo tempo que o forma. Por isso, a sensibilidade do corpo vocal que atua se produz na multiplicidade (Deleuze, 2011). Quando se entra em um processo de criação, a sensibilidade desse corpo que atua é - com a fisicalidade - a matéria-prima do nosso labor poético.

Considerando esse entendimento, podemos repensar as práticas vocais a fim de nos envolvermos mais profunda e responsabilmente com as poéticas pulsantes dessas corporeidades atuais. Dito isso, devemos ainda contextualizar que as paixões contemporâneas que movem os nossos processos de criação produzem, por vezes, em nós vetores conceitualmente contraditórios. Eles apontam para poéticas da vocalidade na atuação cênica que para nós, autoras do texto que se lê, podem ser percebidas como paradoxalmente impossíveis.

Exemplificamos: Impossíveis são as práticas e as poéticas vocais que vislumbram os modelos de outrora, ainda que as mudanças estejam em trânsito. Uma vez que a nossa herança das pedagogias da atuação vocal nas artes da cena está enraizada na ideia de aperfeiçoamento, de incorporação das técnicas, da correção dos defeitos, de uma forma de excelência buscada; o que nos cabe é caminhar em direção ao inalcançável. Ou seja, os modelos de vocalidade para a cena tornaram-se pontos de chegada fadados ao fracasso, o que os torna impossíveis.

Questões como a busca pela respiração ampla, pelo tônus muscular equilibrado, pela dicção e articulação compreensíveis, pelo treinamento da vocalidade que leve a uma extensão e plena ressonância, não seriam fixações relacionadas a uma forma de atuar? Ter em si essas qualidades garante uma atuação poética vibrante? Acreditamos que não, pois formar uma pessoa é mais difícil que condicionar algumas musculaturas. Potencializar as frequências da pessoa que atua requer uma atenção sutil sobre as Vontades que a mobilizam.

Os saberes técnicos já não precisam guiar os nossos processos de formação e de criação, bastando reconhecê-los como parte do caminho a se percorrer vocalmente. Os princípios de um trabalho se transformam quando a atenção da atuação está no que desejamos mais profundamente compartilhar em cena. Ou seja, deixamos de compreender aqueles atributos técnicos como objetivo final para torná-los recursos de um processo que está enraizado nos desejos da pessoa que atua.

Talvez desse modo comecemos a enfrentar - no fazer - travas e ansiedades que perseguem atuantes, tais como: o medo da ineficiência, a manutenção de modelos de

treinamentos com princípios militarizados, os desejos coloniais por manuais que sintetizam e nos fazem ilusionar uma perfeição na qual precisamos chegar, a patologização e a atribuição de rótulos aos corpos vocais que não espelham os estimados vigor e competência para a cena, bem como a excessiva racionalização de um processo que é afetivo-corporal. Tratam-se de dilemas, como dizíamos, que produzem nada mais do que ansiedade, fracasso e entristecimento. Afinal, se não deslocamos aqueles atributos para o processo e não lhes conferimos importância ponderada, o modelo - o impossível a se buscar - será sempre aquilo que não está em mim.

Se trabalhamos com modelos externos, eles são inalcançáveis por si. São impossíveis. Foram criados por e para outras corporalidades, em contexto distintos das nossas que são latino-americanas contextualmente subalternizadas. Um modelo pode gerar violências na pessoa que atua vocalmente ao despertar sentimentos como a ineficiência, que escapam para a cena, para a sala de trabalho, para a docência e para a investigação. Não acreditamos, no entanto, que tal sentimento se aflore apenas em casos isolados; o que implica esta necessária mudança de princípios.



Figura 2: Documentação de pesquisa - Março de 2024

O modelo, o medo, o fracasso e a resposta ao impossível

Como dizíamos, se existe uma voz adequada para a cena, existe uma imensidão de outras que não são. Dentre elas, as vozes adoecidas pelo cultivo da ineficiência e materializadas no adoecimento da garganta-máquina-desejante. Patologizações que invisibilizam a dimensão política dos afetos vocais. Como exemplo, o cansaço por não sermos escutadas, a nossa fúria por não sermos realmente ouvidas, a nossa ineficiência por não nos fazermos entender, a nossa culpa por não adequarmos nossas corporeidades ao que é esperado da cena, a nossa incapacidade em dizer um texto sem erros de intenção ou intensidade, a nossa inabilidade em reconhecer sentimentos e de expressá-los precisamente, a nossa pouca condição de manter os corpos saudáveis e harmonicamente efetivos para espacializarem-se vocalmente, a causa perdida em nos desfazer de tensões musculares exacerbadas e ativadas no cotidiano, a nossa ineficiência ... a nossa... a ... inefi.. ine.. nossa... ciência...

A ineficiência cultivada no medo de não poder desempenhar algo com eficácia. Um medo ensinado e aprendido, “medo do grito e do silêncio; do vazio e do infinito; do efêmero e do definitivo; do para sempre e do nunca mais” (Chauí, 2009, p.34). Um medo de ineficiência diagnosticado, tratado e medicado pela medicina moderna ocidental. A mesma paixão medicalizada que se espacializa com as nossas vocalidades na cena. O fracasso, o medo e a ineficiência de mãos dadas produzem, como também se perguntaram Lignelli e Roberto (2019):

Então, vozes do fracasso poderiam ser em si fracas? Fracas no sentido de brandas, mansas, moderadas, tolerantes ou debilitadas, acabadiças, adoentadas, alquebradas ou escassas, mínguadas, parcas ou finas, miúdas, ralas ou frágeis, quebradiças ou franzinas, débeis ou incapazes, despreparadas, imperfeitas, inábeis, péssimas ou indecisas, irresolutas ou inferiores, incompetentes, medíocres ou moles, flácidas, frouxas, tenras ou pobres, desvalidas e miseráveis? Seriam vozes trêmulas? [...] Disfônicas? Sem fluidez no emitir das palavras no tempo? Ou seja, entrecortadas demais? Rápidas demais? Com sotaque demais? Que roubam ar demais? Que requerem força demais [...]? (Ibidem, p.225)

Quando nós - autoras - nos recordamos dos processos de aprendizagem e das leituras de queridas referências da formação de artistas da cena, ressoam em nossas internalidades emoções conflituosas. Ao mesmo tempo que desejamos confrontar a intimidação daqueles processos que nos formaram, criamos, com os mesmos, vínculos amorosos profundos. Não conseguimos arrancar de nós mesmas aquilo que nos constitui, pois o segundo afeto precisa ter mais força que o primeiro para que consiga ocupar seu lugar, como disse Spinoza (2018).

Por onde mover os ecos que latejam em nós afirmando que uma pessoa que atua “deve ser forte, mas flexível”, “deve ser técnica, mas a técnica não deve ser percebida”, “deve emprestar seus sentimentos para personagem, mas não pode se emocionar todas as vezes”, “precisa ter a disciplina rigorosa, mas não pode tornar-se uma mera executadora mecânica”, “deve sentir, mas não pode perder a exata consciência do todo”?

Nesse mesmo sentido, como problematizar o modo como aprendemos a ensinar? Nos deparamos, em decorrência da nossa historicidade colonial, com uma grande quantidade de manuais que ocupam nossas estantes de livros, repletos de marcas da leitura aplicada: um manual para o bem dizer, um manual para o relaxamento, um manual para a respiração, um manual para a preparação, um manual para o uso dos ressonadores, um manual para dicção, um manual para a fonação, um manual para a intensidade, um manual para jogar, um manual de criação, um manual para prosa, um manual para consoantes, um manual para vogais, um manual para monólogos, um manual para diálogos, etc. Qual a distância entre as palavras escritas no manual e o que acontece quando tentamos corporificá-las em nosso contexto?

Essa presença marcante dos manuais em uma área específica da atuação que é a voz, é produto de uma compreensão de ensino generalista, sintético e padronizado. Desenraizamos do corpo um saber que ali se desenvolve. Por outro lado, as nossas aprendizagens também ocorrem em espaços como o teatro de grupo na América-Latina. Muitos dos quais desenvolveram metodologia de pesquisa e atuação vocal próprias, mas majoritariamente vinculadas a técnicas nomeadas e organizadas por artistas de países europeus. Por exemplo, para que se reconheça que trabalhamos com uma técnica vocal, temos que ter aprendido com um mestre - geralmente europeu, branco, livre, disciplinado, criador de uma comunidade alternativa com códigos bem delimitados por uma racionalidade esterilizada. E ao mesmo tempo, um convívio constante com o desconhecido que são as nossas vozes, em permanente transformação no tempo. Lidamos com os nossos desejos revelados ou não.

Dito isso, aproximamos os estudos de Maria Brígida de Miranda (2021), que revelam existir uma forte relação entre o teatro e os domínios militares, mesmo que trabalhemos com objetivos opostos. Ela percebeu em sua pesquisa que incorporamos em nossas práticas as tecnologias disciplinares herdadas através de homens de teatro do século XX. Nessa levada, absorvemos em nossos modos de trabalho o princípio de que a disciplina da fisicalidade traria para as nossas atuações uma inovação nas concepções de teatro. E esse princípio revelou, dizemos nós, uma busca por modelos de fisicalidade e corporeidades afetivas específicos.

Nas práticas que envolvem a relação entre duas ou mais pessoas, Miranda percebeu a incidência de técnicas e de discursos sobre as mesmas, ativados também por esportes de conflito. Determinantes, acreditamos, da forma como nos relacionamos em processos de experimentação e atuação, bem como das produções das nossas corporeidades vocais (Aleixo, 2007) - em suas camadas de fisicalidade, sensibilidade e procedimental. Miranda (2021) não negligencia a relevância das práticas corporais em técnicas de treinamento da pessoa que atua, e sim as suas denominações como universais, naturais e neutras. Nesse sentido, podemos considerar que tomadas como modelos estas corporeidades a serem alcançadas em treinamentos e práticas, uma vez que elas não são localizadas e definidas por tornarem-se hegemônicas, nos formamos e entoamos cânones impossíveis. São impossíveis para nós, primeiro, por não alcançarmos jamais tal modelo - uma vez que nossas experiências estarão sempre marcadas pelo esgoto do terceiro mundo colonizado assim como por marcações de gênero, classe, raça, etnia. E, segundo, porque a replicação exemplar desse modelo produz uma fisicalidade de excelente virtuosidade, mas absolutamente condicionada e submissa. E nós, os subalternizados, produziremos - por necessidade e sobrevivência - fissuras por onde vazem as nossas indignações, a nossa revolta.

Nas atuações corpóreo vocais tanto em treinamento quanto no ensino, investigação e criação convivemos com modelos que podem ser desfeitos. Não se trata de desfazer modelos para criar outros, e sim de coabitar com o impossível ativando a vocalidade em seus próprios processos de buscas. Temos a possibilidade de começar nomeando e localizando nossas práticas, a fim de retirar os véus da neutralidade e da universalidade do nosso estimado fazer. Reconhecendo, é preciso dizer, a importância dos saberes científicos como os da medicina ocidental e da fonoaudiologia, mas compreendendo-os como campos que, por seus modos de percepção da voz e objetivos, possuem limites específicos em se tratando de nosso território de trabalho. Ou seja, uma prática de atuação poética vocal não se apoia tão somente no entendimento da fisiologia, na compreensão de patologias e na resolução de “defeitos” da voz. Não nos cabe esse labor, temos muitas outras coisas para lidar.

Interessa-nos, como artista da atuação, o repouso das nossas percepções sobre as formas como um corpo em jogo de movimento e pausa espacializa sua experiência complexa e sensível. Com isso, fazendo corpo *com* o percebido, surge a possibilidade de produzir uma poética que reconhece a unicidade (Cavarero, 2011) na atuação vocal cênica, que se conta na

especialização vocal, que se quer tocar com o que ressoa no próprio corpo vocal (Jacobs, 2015) e que se produz enquanto poética da sensibilidade.

Dito isso, trabalhamos atualmente com uma proposição poética que nasce dessa vontade que é em si um percurso de aparência impossível, uma vez que não há manuais para isso. Esse impossível, no entanto, não nos amedronta. O terreno não está pronto, ele não nos foi deixado como herança das práticas vocais, ainda não foi possível. Apesar do aspecto inalcançável, as políticas afirmativas e a duração no tempo - com resistência - de comunidades de afetos e autodenominação, lançam aos espaços formais de ensino, pesquisa e atuação cênica - embranquecidos, europeizados e meritocráticos - a urgência das mudanças de princípios de trabalho.

O reconhecimento e a validação de sensibilidades vocais diversas como produtoras de poéticas distintas, o acolhimento do que surge das internalidades da pessoa que atua sem que se queira moldá-la em uma idealização universal do teatro, é o desafio com o qual nos engajamos na pesquisa de doutoramento. Por vezes, nem mesmo encontramos um vocabulário que conseguisse descrever aquilo que nos passa em um processo como esse. Mas talvez seja essa uma provocação do percurso: elaborar em palavras e escrita das sonoridades as nossas conexões impossíveis entre a abertura do palato mole e passagem de ar aquecido pelo sentimento que fora ativado por uma memória atualizada no corpo em criação. Uma corporeidade sempre em relação. Dando vazão, por exemplo, às complexidades de uma experiência específica, atentas em nomeá-la, compreendendo-a em contexto relacional, e delineando - finalmente - que tal vocalidade não pode e nem pretende responder pelo todo.



Figura 3: Documentação de pesquisa - Setembro de 2024

Uma poética vocal impossível

Quando uma atriz de passabilidade branca no Brasil, com acessos da classe média urbana e no sudeste brasileiro atua vocalmente, a poética que se produz também é materializada pela fisicalidade, pela relacionalidade e pela sensibilidade dessa corporeidade. Esta voz e o que se está dizendo e fazendo, é - desse modo - a espacialização simultânea da singularidade desse corpo vocal e de suas modulações socioafetivas. Por isso, torna-se relevante compreender que a prática da atuação vocal pode estar menos direcionada *para* uma finalidade da cena (previamente planejada e alheia ao contexto corpóreo) e mais relacionada com a experimentação e investigação - em processo - de um modo criativo de percepção da vocalidade em movimento, atenta a sua própria especificidade poética.

Essa superfície de entendimento toca e é atingida pelos cacos flutuantes do que denominamos atuação vocal contemporânea, uma vez que damos passagem para convívio entre atualidade corpóreo vocal, imaginação e ficção. Produzimos uma poética que se responsabiliza ao dançar com o impossível, pois a pessoa que atua,

[...] está experimentando caminhos, desfrutando de um modo de existência habitado pela ação simultânea do sujeito e do/a fingidor/a; este é um lugar no qual funcionam o plano da presentificação e da representação. Como não é possível que a personagem faça completamente invisível a atriz/ o ator como sujeito social, representamos nos apresentando como sujeito (Carreira, 2023, p.9).

Nomeando e localizando o que tornou-se hegemônico nas práticas poéticas da atuação vocal, como um exercício de responsabilidade, desejamos atualizar os usos da palavra falada reproduzidos sobre uma tipificação do “falar bem”. Além disso, recordando que se existe um jeito apropriado de se vocalizar cada agrupamento de palavras em cena, equivale a dizer que existem modos inapropriados.

Bem sabemos que no contexto da fala pública uma pessoa que “fala bem” (a partir de cânones da retórica) é escutada e tem sua validação - pelos que escutam - de que esta pode falar publicamente. A atuação vocal teatral contemporânea mesma já confrontou jogos com palavras, o uso da palavra como sonoridade, a palavra-objeto, a palavra narrativa, a palavra-ação, a palavra da personagem interrompida pela narratividade, a palavra performativa etc. Mas ainda assim, nos procedimentos de trabalho experimentados - em processos de criação, ensino e aprendizagem, de preparação, de experimentação vocal da palavra falada e de sua poetização - reincidimos na utilização dos recursos. São alguns deles: práticas para a solução de problemas de articulação, de dicção, de respiração; a pronúncia de cada vogal com a

quantidade adequada de ar, pausas com intenções, a crescente sonora da emoção a ser expressada, etc. Como se se trabalharmos esses pontos “fundamentais para se falar bem em cena” garantisse à pessoa que atua a autorização coletiva para que esta possa ocupar a cena vocalmente através das palavras faladas.

Em outras palavras, o que trazemos aqui na forma de problematização é: ocorre uma mudança emergente nas poéticas vocais, mas seguimos trabalhando com os mesmos objetivos, procedimentos e princípios da voz *para* a cena. Não gostaríamos de criar aqui um terrorismo e a negação absoluta dos procedimentos de trabalho que compõem nossa historicidade, mas repousar a atenção com carinho sobre o eco desse saber que chegou antes de nós. É pretendido compartilhar aqui o desafio de desenrijar um sistema de verdades sobre o qual nos formamos/criamos e passamos a formar/criar.

As poéticas da atuação vocal passam por transformações porque as corporeidades vocais se reconhecem outras. E acreditamos nos impossíveis desejados que já se materializam nas experiências das pessoas de agora. A desestabilização dos sistemas de verdade sobre o corpo vocal podem ser envolvidas pela Vontade. Uma Vontade de deixar-se tocar pelo som dessa voz que encarna um mundo dentro de outros mundos. De permear-se de palavras faladas encharcadas pelo tempo veloz, que estamos aprendendo, e pelo tônus muscular de um corpo que se rematerializa no convívio com a linha tênue da existência que também se passa no digital. A poética vocal foi tocada por um circuito de afetos (Safatle, 2019) dessa modernidade que não recuará tão cedo. A palavra falada na atuação contemporânea conta algo, mas narra principalmente sobre quem a vocaliza.

São estas preocupações que os estudos e práticas da atuação vocal apresentaram desde o início desse milênio (talvez antes) conforme anunciou Silvia Davini (2002). A autora nos ajudou a lembrar que a produção da vocalidade e da palavra poética na cena poderia não ressoar cânones relacionados aos estilos teatrais que de alguma forma acabaram se consolidando. Ela propunha, naquele momento, a abertura de possibilidades para a voz, revendo confusões de interdependência entre técnica e estética. Já nos alertava sobre a nossa tendência a descolar determinados tipos de trabalho com a voz da historicidade daquela vocalidade. Ao passo que podemos atualizar essa reflexão afirmando que os procedimentos de uma prática vocal estão relacionados com os princípios de uma proposição, mas podem produzir distintos modos de atuação. E isso acontecerá na justa medida da atenção aos riscos de qualquer tentativa de homogeneização das vozes em atuação. Cabe a nós, artistas da

atuação, nomear o complexo (Jordán, 2018) com as palavras poéticas que vivem no espaço temporal como exercício da nomeação e autodefinição; produzindo significações contextuais que podem ser de ordem discursiva, mas também do arranjo formal da proposição cênica.



Figura 4: Arquivo de pesquisa - Outubro de 2024

O impossível como poética vocal

Em processo de pesquisa de doutoramento temos trabalhado com o aprofundamento sobre a dimensão sensível da voz num território poético da atuação. Uma lida com a rotina de trabalho desafiada pela documentação autoetnográfica de um percurso de experimentação, composição e criação em atuação, que transita entre o mergulho na sensibilidade da pessoa que atua, sua fisicalidade vocal, aquilo que se deseja expressar, a figura pouco contornada de uma personagem e a significação relacional desse corpo vocal que ocupa categorias sociais interseccionais (Collins; Bilge, 2020), nomeadas e produtoras da poética. Um jogo com o impossível, mais uma vez.

Impossível como a figura de Calígula¹ que caminha em busca da lua, impossível como a elaboração da sensibilidade, das emoções e dos nervos que almejam a lua, a felicidade ou a imortalidade. Impossível como uma artista da atuação que enfrenta os modelos de vocalidades criados para si, e se percebe envolta pela tentativa de sentir, por um segundo apenas, o que a aproxima e a distância de Calígula. Um imperador, um herdeiro do poder absoluto de outros tempos. A mesma impossibilidade de abraçar em fuga uma atuação montada na palavra falada. O impossível que se aflora diante do choque da percepção do próprio privilégio no espaço que ocupa como artista-pesquisadora-docente. Impossível como abrir espaço nos aprendizados da atuação poética vocal para realocar na cena o corpo vocal que já está autorizado a ocupá-la.

Com essa pesquisa, cultivamos a confiança de que algumas respostas se tornam aparentes nos rastros internos e limítrofes produzidos entre o sentir e o espacializar. É sob a lógica individual da experiência criativa que as sonoridades vocais ocupam a sala de trabalho. Na intensidade dessa voz transborda uma cultura, um motivo, uma medida da golfada de ar, o nível do tônus muscular, uma branquitude (Bento, 2023), uma acústica urbana sudestina, um enlace amoroso com a erudição, um sentimento intuitivamente confortável de pertencimento, uma autoridade acadêmica. E também os diversos “cale a boca”, “comporte-se”, “comunique sem gritar”, “seja agradável”, “engula o choro”, “não diga palavras vulgares”, “essa é para casar”, “sem escândalo”, “tão educada”, “você é materna”, “está ficando velha”, “não sente de perna aberta”, “vai comer tudo isso?”, “seu cabelo é mais bonito comprido”, “você é tão clarinha”,

¹ Calígula de Albert Camus, escrita em 1938. No processo de experimentação e criação também contamos com a participação de Rafael Machado Michalichem na direção e Diego Batista Leal como dramaturgista.

“não seja egoísta” . Com essas produções da sensibilidade primeiro internalizadas e em seguida espacializadas na composição de cenas, podemos pensar junto de José Batista Dal Farra:

As poéticas da voz determinam e definem técnicas associadas, como conjuntos de práticas de aprendizagem, destinadas a superar desafios específicos que se colocam. [...] O entendimento da voz como um sistema imerso sinergeticamente no sistema teatral implica em que o seu enfoque poético será indutivo, sem que se perca, passo a passo, o confronto das partes com o todo (Martins, 2007 , p.10).

O autor nos convida a perceber, com o argumento supracitado, que a poética vocal com a qual nos envolvemos em processos de experimentação, composição e criação está diretamente tramada aos procedimentos de trabalho. E dizemos mais, a busca impossível por uma poética vocal localizada em seus pontos relacionais produz complexidades para si mesma. Pois no processo integramos um aglomerado de códigos da própria teatralidade, optamos por determinadas práticas ligadas aos desafios daquela experimentação e lidamos com os vínculos entre sensibilidades da corporeidade vocal atuante. A poética é em si mesma a produção e articulação, para a pessoa que atua, entre os afetos que circulam naquele território de experiência em atuação, elaborado temporariamente.

A poética vocal aqui acontece - primeiro - no corpo de cada pessoa que atua. Se materializa através da corporeidade vocal. É uma poética produzida com as internalidades, com as memórias, com as emoções. A seiva dessa poética vocal é aquilo que nos é próprio. Considerar esse princípio nos lança ao exercício desafiador de lidar delicadamente com as paixões ali invocadas. Assim como, com os afetos (Spinoza, 2019) que produzem - necessariamente - movimentos e pausas, e que afetados afetam e seguem reverberando na corporeidade. Exige a responsabilidade e o engajamento da percepção que imprimem, no corpo, o sentimento. A poética vocal não só se produz da nossa sensibilidade como ela também produz movimento, memória, vínculo e sentimentos na pessoa que atua.

A poética vocal assim como a sensibilidade da pessoa que atua está convocada pelo desafio atual de envolver as internalidades com responsabilidade no processo, e de gerar para si vínculos significativos na própria experiência. E por produzirem-se em atuação, tratam-se de “percursos cujos pólos são o íntimo e o público” (Martins, 2007, p.14) concomitantemente. Para isso, torna-se necessário dizer que compreendemos a sala de trabalho como espaço de produção de uma rotina comprometida com a experimentação, com a investigação artística, e, portanto, um local onde elaboramos para nós mesmas procedimentos e princípios específicos dessa poética da atuação, modo de trabalhar incorporado pela atuação desde o século XX.

Compomos um trabalho cênico que se caracteriza por seu caráter experimental. Não em um sentido vanguardista de inovação cênica, mas como delineador de princípios e procedimentos próprios, bem como de pesquisa que materializa a própria pedagogia.

Na sala de trabalho experimentamos semanalmente dispositivos de criação e investigação vocal de forma que seja garantida abertura ao inesperado, às mudanças de percurso, ao impossível. Desse modo, se instaura uma ativação do corpo vocal em movimento qualificada pela estabilidade da rotina, como um labor que gera um território seguro, permitindo que as nossas atenções sobre o processo repousem nos detalhes dos acontecimentos, na internalidade corpórea que se espacializa.

Compreendemos a poética da voz não somente como resultado cênico, e sim como um percurso de produção da sensibilidade vocal em relação com o modo como esta se externaliza como atuação. Uma vez que almejamos a composição de um trabalho cênico, percebemos que este nos exige tempo ampliado. A pesquisa da sutileza poética vocal, conforme percebemos, dança com o deleite do percurso, pois ela se materializa num fluxo de acontecimentos efêmeros que solicitam a documentação, o registro, o arquivo. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a sensibilidade vocal convoca-nos a lembrança na produção poética, ela também a atualiza e se lança como impressão corpórea no que está por vir. É este fenômeno que a rotina de trabalho tem nos permitido perceber.

Necessitamos condições razoáveis para enfrentar as forças da imediatez que nos movem, para acolher a decantação das camadas de um processo alongado, para exercitar o repouso da atenção antes do julgamento e da significação objetivada. Assim como, percebemos ser preciso deixar curtir no tempo as afecções corpóreo vocais, passando muitas vezes pelos mesmos lugares e reconhecendo-as como vínculos de longa data que a gente reencontra em situações poéticas improváveis. A permanência na experimentação, a insistência em oposição à fuga da questão. A resistência ao que não queremos mais em nossas práticas vocais. O que, por exemplo, torna-se mais vivo diante das questões atuais do corpo sensível. A produção da rotina como geradora de ritmos, de vocalizações necessárias àquele dia de trabalho, a escuta interna atenta ao que é e ao que é almejado. Para isso, criamos disparadores das práticas e aqui compartilharemos algumas anotações retiradas de registros escritos:

Naquele dia eu convivía com a tentativa de acordar a fisicalidade desde a experimentação do luto. O que gera interna e externamente esse sentimento? Comecei

lubrificando as articulações, sabendo que a figura de Calígula precisou caminhar muito, durante dias desaparecido. Perdeu a irmã e amante. Estar diante da morte, no contexto, me remeteu a um estado de vigília, onde o cansaço coabita o corpo com a euforia da inquietude. Como pode um sentimento me fazer mover ininterruptamente e ao mesmo tempo paralisar-me? Os olhos são lambidos pela insônia, o ar respirado não basta, a coluna exaurida e a musculatura trêmula. Uma condição de vocalização segredando algo íntimo. “Andei muito. Era difícil de encontrar o que eu queria. A lua. Sim, eu queria a lua. É uma das coisas que me faltam”².

Uma corporeidade impactada pela impossibilidade percebida diante da condição que é a morte. Esse estado corpóreo vocal ativou vocalizações com a vogal ‘a’. Sons de lamento. A face ganhou contornos expressivos direcionados para o chão. Lamentos contínuos. Um olhar congelado pouco a frente no espaço externo, mas profundo, como que buscando apoios nas profundezas internas. Uma vibração no ressonador de peito, produzindo sonoridades graves, um relaxamento no palato mole gerando sua abertura. Como se o ouvido interno se fechasse na sensação do bocejo. Uma pontada profunda e contínua da região central do peito. Uma tristeza calma que torna vagarosa a espacialização vocal das palavras. Quando as palavras começam a ganhar contornos sonoros no espaço, os sentimentos que circulavam mais nas internalidades da corporeidade, ganham uma dimensão de partilha. Existe outra presença para quem eu narro aquilo que me acontece. Diante disso, de outra presença, a minha percepção se alarga para um espaço quatro passos maior que o contorno do meu corpo. E incorporo o olhar dessa segunda presença, seu julgamento. A partir do que imagino que aparento com minha fisicalidade e com as minhas palavras proferidas. “Pensas que estou louco.” Passo a elaborar uma lógica para narrar as emoções que me acontecem, sou levada a eleger sentidos sobre os afetos em mim. A busca pela lua, é a procura por tornar possível o que ainda não é. Nessa tentativa de elaboração do que me passa diante dessa outra presença, e da significação do sentido, me ativa. Começo a imaginar com Calígula em mim, as ações. Ações que gerem soluções para o que estou sentido. Pondero que, sim, estou impactada pela morte de uma pessoa amada e digo. Afirmando para mim mesma que o amor é pouca coisa, um indício de que o impossível ainda não foi alcançado, e de que o que me impacta realmente é a impossibilidade humana de impedir a morte, de apreender a felicidade e ter a lua nas mãos. Algo insuportável.

² Fragmento estudado do texto de Calígula.

Os tics fônicos³ aparecem na vocalidade. Repetições, a tentativa de completar uma palavra, o desajuste rítmico da glote. A quantidade de ar para mover as membranas vocais não bastando ou se excedendo, com pausas bruscas, o movimento desregulado da língua dentro da boca. Uma língua que busca apoios nos dentes, o movimento de deglutição enquanto escapa o ar sonorizado. O crânio se movendo em diversas direções, com movimentos minúsculos e interrompidos. Uma coluna enrijecida por um tônus muscular elevado. Uma pélvis que busca o paralelismo com o chão enquanto os pés se desgrudam rapidamente e alternados. As articulações dos membros parciais fragmentadas e interrompidas. Um engasgo “tudo em torno de mim é mentira”. Um desespero diante da ineficiência de verbalizar o indizível. O que se passa é que meu corpo, nesse conflito de interrupções e diminuição crescente da continuidade da vocalização, da angústia de não poder externalizar e ganhar o espaço, grita. Ou simplesmente apoia-se numa respiração que estabiliza o diafragma, que dá tridimensionalidade à internalidade corpórea para que a voz se preencha de harmônicos. Uma voz que se espacializa preenchida, firme, como uma irradiação de luz moldada pelos lábios. Uma vocalização apoiada sobre o reconhecimento da própria autoridade, do poder que possuo, uma voz que recompõe-se. Lembro-me de quem sou, que a coação das emoções estavam me espremendo, me apertando. Uma frase é externalizada desde essas qualidades. “Eu exijo que se viva segundo a verdade”. Lido com a lembrança atualizada de quem sou, de quem fui criada para ser, da minha autoridade e do meu poder. Sou um imperador que pode - também diante do desespero e do controle - utilizar do próprio apanágio para fazer sua voz audível. É como se eu fizesse, para mim mesma, uma demonstração de força da minha voz. Como se eu recuperasse ao longo de uma frase o entendimento de que eu não preciso me perder no medo da incerteza, no medo das emoções que me tomaram, no medo do que a mentira possa me ocasionar. O que se espacializa é grito autoritário que me enche o peito.

³ Para Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (2022, p.48) os tics fônicos são emissões de sons vocais caracterizados pela presença de movimentos repetitivos e involuntários. São divididos pela autora como simples e complexos.



Figura 5: Documentação de Pesquisa - Junho de 2024

Considerações finais

Acreditamos, com o que foi revelado até aqui, que mudar a ordem e os objetivos de uma produção poética vocal, alocando-a no campo da experimentação, altera as perguntas. Deixamos de olhar para a dimensão sensível da voz como aquele algo emprestado/utilizado para o processo de criação, e, passamos a reconhecer que a dimensão sensível da voz é transfigurada pela forma, pelos desejos, e por questões convidadas pela figura com a qual atuamos ao nos espacializarmos. A dimensão sensível da voz forma a poética e é afetada pela experiência com determinada poética. Sua qualidade não é fixa, é movente. Está em trânsito, em mudança no tempo e com a experiência em artes.

Quando decidimos mover de lugar os apoios práticos vocais com os quais não gostaríamos mais de reproduzir nas nossas experimentações poéticas, tocamos a internalidade da pessoa que atua e aquilo que decidimos espacializar. Geramos um movimento de trocas constantes onde: alteramos o que nos forma, em acontecimento, e alteramo-nos a nós mesmas. A criação poética, acreditamos, pode mesmo ser um território de mudança da ordem das coisas. Mudar de lugar as convicções forjadas por uma formação

tradicional do teatro revela-se disparadora da busca pelo impossível, um impossível movido pela ação de alterações que pode acontecer, primeiramente, em nós mesmas.

Referências

- ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da voz: voz do ator**. Campinas: Editora Komedí, 2007.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. Versão Digital; São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARREIRA, André. Atuação no aqui e agora como prática dissidente. In: CARLSON, Marvin. **Ensaio aberto sobre atuação - volume 1 / Marvin Carlson, André Carreira, Anne Bogart**. Vitória: Cousa, 2023. p.7-26.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.33-82
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico] / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge. Tradução de Rane Souza. - 1.ed. - São Paulo : Boitempo, 2020.
- DAVINI, Sílvia. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. In: org. SAADI, Fátima. **Folhetim nº15: teatro do pequeno gesto**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I**. Gilles Deleuze e Félix Guattari; Tradução de Luiz B. L. Orlandi. - São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª Edição).
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Possível Cartografia para um Corpo Vocal Queer em Performance**. 2015. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- JORDÁN, Tania González. Apuntes sobre el ser docente, artista e investigador. In: CASTREJÓN, Elizabeth Zárate. **Rumbos, caminos y horizontes: reflexiones sobre la labor del docente de voz**. Ciudad de México - México: Paso de Gato, 2018. p.169-175
- LIGNELLI, César; ROBERTO, Gil. Vozes do fracasso. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste. **Práticas, poéticas e devaneios vocais**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019. p.215-223
- MARTINS, José Batista dal Farra. **Percursos poéticos da voz**. Sala Preta, São Paulo, USP, vol. 7, p. 9-17, Novembro de 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57313> - acesso em 04, nov, 2024.
- MIRANDA, Maria Brígida de. **Corpos doces: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX**. 1. ed. - São Paulo: Hucitec: A2, 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

RUIZ, Ana Lidia M. Domínguez. **Una historia cultural del grito**. 1ªed - Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2022.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2ª ed. rev.; 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. - 2ª ed; 7. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

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

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56132>

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

ⁱ Renata Mendonça Sanchez - Possui graduação em Teatro (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal de Uberlândia (2009-2015). Bolsista de Iniciação Científica FAPEMIG e CNPq (2010-2015). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: Poéticas Vocais, Corporeidade/Vocalidade, Voz Cantada/ Voz Falada, Formação Vocal de Artistas da Atuação Cênica, Teatro Comunitário e Pedagogia do Teatro. Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - Universidade Estadual de Campinas (2018-2020), integrando a linha Práticas e Processos de Formação do Artista da Cena com a pesquisa Princípios potencializadores da vocalidade: máscara em movimento. Bolsista CAPES (2019-2020). Doutoranda pelo mesmo programa e instituição, com a pesquisa Poéticas Vocais: princípios de produção das sensibilidades. Bolsista CAPES (2023-atual). Trabalhou como professora de Artes no Instituto Federal de São Paulo (IFSP), campus Araraquara (2021-2023). renatasanchez26@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4744901960593678>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6302-0426>

ⁱⁱ Gina Maria Monge Aguilar - é uma mulher mestiça latino americana, migrante, mãe solo de três mulheres, professora, atriz, performer e diretora teatral. Possui Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas: Pedagogia do Teatro; formação do artista teatral pela Universidade de São Paulo, Especialização em Fonoaudiologia: voz pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, bacharelado em Ciências da Comunicação Coletiva com menção em Relações Públicas e bacharelado em Artes Dramáticas, ambas pela Universidade da Costa Rica. Atualmente está como professora doutora e coordenadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. Atuando principalmente nos seguintes temas: corpo-voz para o/a/e artista cênico/a/que, pedagogia do teatro, Teatro Latino-americano e Teatro Negro. Coordena há 4 anos o projeto "Em busca dos Teatros Latino americanos: Teatros Negro e Indígenas", com o qual tem possibilitado a troca com artistas, mestres e mestras da cultura popular latino americana. Faz parte da RED CITU, uma rede latino americana de escolas de Teatro universitárias. ginama@unicamp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2127736920624971>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7680-3297>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

