



Revista Brasileira de Estudos da
Presença [Brazilian Journal on Presence
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

Reis Biancalana, Gisela

Os Corpos que Dançaram suas Vozes

Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 6,
núm. 1, enero-abril, 2016, pp. 30-46

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545950002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Os Corpos que Dançaram suas Vozes

Gisela Reis Biancalana

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

RESUMO – Os Corpos que Dançaram suas Vozes – O artigo faz uma reflexão sobre a relevância da voz entendida como corpo em movimento. Este entendimento é, primeiramente, pensado à luz dos pressupostos de autores das artes cênicas, teatro e dança. Em seguida, foi lançada uma proposta de processo criador em dança que considerou a colaboração dos performers em seu percurso. A obra de dança foi desenvolvida com atores e teve a voz como principal elemento propulsor. Este trabalho buscou discutir um possível encaminhamento voltado para a pedagogia vocal de performers da cena.

Palavras-chave: **Corpo. Dança. Voz. Criação. Colaboração.**

ABSTRACT – Bodies that Danced their Voices – The article makes a reflection about the relevance of the voice perceived as body in movement. This understanding is first discussed under the light of the assumptions of authors from performing arts, theater and dance. Next, it was made a proposal for a creative process in dance which considered the collaboration of performers on their path. Dance work was developed with actors and it had the voice as the main driving element. This artwork aimed to discuss a possible move towards a vocal pedagogy for the scene performers.

Keywords: **Body. Dance. Voice. Creation. Collaboration.**

RÉSUMÉ – Les Corps qui ont Dansé leurs Voix – L'article se penche sur la pertinence de la voix considérée comme corps en mouvement. Cette compréhension est d'abord éclairée par les contributions d'auteurs des arts de la scène, théâtre et danse. Ensuite, un processus de création en danse a été proposé, prenant en compte la collaboration des artistes dans son parcours. Le travail de danse a été développé avec des acteurs et a eu la voix comme élément moteur principal. Cette proposition cherche à poser les jalons d'une pédagogie vocale pour les artistes de la scène.

Mots-clés: **Corps. Danse. Voix. Création. Collaboration.**

A reflexão aqui desenvolvida procurou discutir o trabalho da voz voltado para a criação de performances artísticas em dança. Este intento apreende a voz como corpo em movimento, assim como a dança. A perspectiva do pensamento desenrolado nestas linhas é a reverberação reflexiva sobre o processo criador coletivo de uma coreografia de dança realizada com atores. O percurso laboratorial foi proposto e canalizado pela professora e autora deste texto em uma disciplina do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria. Para discutir as práticas dos artistas da cena e as pedagogias da voz que possam sustentá-las foram abordados alguns referenciais das artes cênicas, teatro e dança, que se debruçam sobre a questão, especialmente Sara Lopes (1997), no seu estudo e proposta do uso da voz no trabalho com performers. Paul Zumthor (1997) também foi brevemente consultado, a fim de respaldar o percurso laboratorial em apenas alguns aspectos de sua abordagem sobre a presença da voz e a oralidade poética, recorrentemente encontrados em outras publicações do autor. A seguir, foram elaborados os encaminhamentos da proposta baseados em atividades práticas com atores que culminaram em um exercício cênico de dança. A partir desse exercício cênico buscou-se, finalmente, pensar em uma pedagogia vocal para performers da cena. Por que desenvolver uma obra de dança que tenha a voz como seu elemento propulsor?

Antes de adentrar nas questões que perpassam o trabalho dos artistas da cena, a discussão transitou por esclarecimentos sobre o trabalho dos artistas da voz. Esta arte resulta da materialidade vocal organizada poeticamente em forma de sons e/ou de palavras. A construção e elaboração poética da voz, em versos, em prosa, ou mesmo em sonoridades não reconhecidas racionalmente, dependem, apenas em parte, das qualidades vocais dos artistas, sejam elas rítmicas, de afinação, de dicção, de timbre, de projeção, entre outras. Ela também depende do conhecimento do ofício, mas, especialmente, da sensibilidade criadora ativada pela disponibilidade de elaborar sons amparados na presença da voz: corpo em movimento.

O início desta discussão foca nas particularidades da voz cotidiana e da voz poética. A diferença entre a materialização da voz cotidiana e a materialização da voz poética é a mesma diferença que se percebe entre o movimento humano no dia a dia e a arte do movimento, a dança. Entretanto, essas formas de manifestação

comunicativo/expressivas acima apontadas – a voz cotidiana, a voz poética, o movimento corporal cotidiano, o movimento corporal nas artes – advêm da presença de uma materialidade, fruto dos corpos em movimento. Porém, o que interessa aqui é a vocalidade poética como trampolim para a criação em dança. Os argumentos e procedimentos apresentados neste percurso não pretendem se afirmar como regra ou como modelo a ser reproduzido. Eles buscam, apenas, pensar formas possíveis de construir procedimentos de criação envolvendo o trabalho vocal de performers na cena contemporânea.

O ser humano usa o som de sua voz para expressar-se e comunicar-se no cotidiano. Esse som vocal, na maioria das vezes, é organizado em palavras que definem os significados compartilhados no mundo. Tanto a voz quanto a palavra precedem a existência da escrita nas sociedades ditas civilizadas. A palavra cotidiana, criada para estabelecer a comunicação necessária às relações sociais que acontecem no dia a dia, tem como objetivo a funcionalidade utilitária. A palavra utilizada em contexto artístico tem objetivo poético, seu emprego, portanto, é bem diferente daquele aplicado à palavra cotidiana.

Segundo Lopes (1997), registros históricos mostram que, no período marcado pela cultura oral, o surgimento da palavra escrita estava diretamente ligado ao corpo, sendo uma espécie de extensão dele. Um texto era escrito para ser falado ou havia sido primeiramente falado para depois ser escrito, com a finalidade de registro, de documentação e conservação histórica. Nesse contexto, a audição era implícita à vocalização e também possuía relação direta com o corpo que escutava. Boca, língua, saliva, ar e ouvido são elementos concretos, matéria, corpo em movimento. O ato de conferir poesia à voz, seja seu conteúdo improvisado ou memorizado, vai imbuí-la de sentidos. Parte-se do pressuposto de que voz é corpo em movimento, pois acontece a partir da respiração e da vibração das cordas vocais. Ela provoca sensações corporais em quem a produz, afetando a imagem do corpo no espaço para quem observa. Essa materialidade da vocalização é abordada por Zumthor (1997) em seu discurso sobre a oralidade poética, ressaltando a presença da voz como som que é o elemento “mais sutil e maleável do concreto” (Zumthor, 1997, p. 11).

O texto falado costuma convencer pelo jogo do corpo em movimento. A concretude do texto oriundo da cultura oral é percebida através de características típicas como as referências, as repetições, a

circulação de elementos em combinações provisórias, a descontinuidade. O registro do texto falado pode não ter o poder de persuasão de sua emissão oral. Esse poder emana dos ritmos aplicados e suas curvas melódicas que modelam o texto pelo modo de dizer podendo, também, modificar o conteúdo de sua informação. Há artistas que parecem perceber profundamente o poder de sua voz ao dominar suas qualidades técnicas, ao emitir conteúdos repletos de nuances inusitadas ou, simplesmente, ao conferir uma presença marcante à voz em performance. Tais artistas são hábeis em tocar a sensibilidade do público pelo poder de sua voz.

Por outro lado, o *status* de abstração da palavra escrita surge no momento em que ela perde sua sonoridade, sua concretude, se desprende do corpo. O código oral foi, gradativamente, se separando e se distinguindo do escrito. Enquanto a palavra escrita se mantém separada e distante do corpo, a palavra oralizada, por sua vez, se mantém corporificada. A crescente valorização da razão na história ocidental sufocou, por muito tempo, as manifestações da cultura oral, que permaneceram vivas como instinto de sobrevivência. Essa realidade se percebe, predominantemente, nos universos populares e nas artes que precisam da voz para manifestar-se. Estas últimas são o canto, a declamação, o teatro, entre outras, que se manifestam via vocalidade poética. Assim, ao longo da história da civilização, as linguagens foram se separando, gradualmente, do corpo através da escrita, surgindo um interessante paradoxo. A palavra, originária dos sons produzidos pelo corpo em movimento, atinge um patamar que lhe confere certa independência do corpo que a criou, inventando outra forma de poder a ela. Este poder passa a estar associado ao registro para fixá-la historicamente e aumentar seu alcance na memória.

Lopes (1997, p. II) define com clareza o binômio vocalidade poética. Primeiramente, a vocalidade é entendida como o “uso imediato da voz” pedindo por expressão e que se materializa na “co-presença”. A vocalidade acontece na troca quando a voz atinge o corpo daquele(s) que ouve(m). Ela é corpo(s) interferindo em outro corpo(s) a partir do pressuposto de que ambos estejam disponíveis. A palavra poética, por sua vez, cria o gesto vocal. Ela é um adjetivo capaz de conferir à voz a transcendência de seu uso meramente funcional. A vocalidade poética atinge um nível profundo de expressão/comunicação. A materialização poética da voz é hábil em gerar impressões, sentidos e/

ou sensações. Ela propõe outro discurso, transgressor dos esquemas discursivos utilitários e, ao trazer a marca das experiências adquiridas no mundo vivido, transmutadas em formas inusitadas, ela se sobrepõe aos significados exatos e funcionais do mundo cotidiano.

A ação da voz, especialmente em forma de arte, confere autoridade ao performer. Esta autoridade ainda se reforça quando apoiada pelas tradições ou contextos artísticos em que se inserem. De acordo com Lopes (1997, p. 6), a "[...] voz de quem cantava ou falava, por si só, dotava seu portador de autoridade. A força da tradição contribuía para sua valorização, mas o que integrava essa tradição era a ação da voz". É nesse contexto que as sonoridades produzidas por um corpo em movimento permitem ao artista experimentar processos de criação que irão emergir da concretude do corpo produtor de sentidos.

As sonoridades produzidas, na vida cotidiana e nas artes, são incontáveis e diversas, mas as mais comuns são as palavras presentes nas línguas faladas em todo o mundo. O alfabeto presente na maioria das culturas ocidentais, por exemplo, é composto por vogais e consoantes. A respiração produz o som resultante da emissão das vogais, sendo responsável pela emoção, pois fornece o tom, define o tempo, prolongando-o ou reduzindo-o, e determina o volume de ar responsável pela altura da voz. A articulação produzida pelos músculos da boca produz o som das consoantes que engendram os pensamentos a serem transmitidos. A produção sonora de emoções, sentimentos, impressões ou ideias, entre outras, é física e, portanto, concreta. No dia a dia a fala vislumbra apontar o que deseja comunicar objetivamente. A fala poética, por sua vez, pertencente ao universo artístico, procura moldar os sons vocais em forma de arte, fazendo isso com a potência e o envolvimento da totalidade corporal.

Contudo, os artistas da cena, participantes desse processo criador, carregavam um paradoxo em seu discurso. Por um lado, eles afirmavam pensar conscientemente seu corpo, sua postura, seu modo de agir ou utilizar o aparato vocal e pareciam ter consciência de que voz é corpo em movimento. Por outro lado, algumas vezes, esses artistas realizavam ações desconectadas de sua voz. Se a vocalidade é fruto do movimento corporal e a vocalidade poética é ação vocal, é o corpo como um todo que fala, que manifesta sua presença, que expressa e comunica enquanto pensa. Parece que alguns artistas pensavam antes de falar e sua atuação ficava fragmentada. O seu pensamento

e sua ação desconectavam-se no espaço/tempo performativo. Por que tal fato acontecia? Será que isso ocorre porque os artistas sabem, de antemão, o que vai acontecer? Mesmo nos trabalhos artísticos em que impera a improvisação há uma proposta de ação e uma consciência das possibilidades a serem percorridas pelos artistas. Será que esse é um fenômeno semelhante ao dos atores gogos que não falseiam quando estão em cena? Talvez seja difícil chegar a uma resposta exata para essas questões, ou talvez nem tanto para pesquisadores de áreas específicas, como fonoaudiólogos, por exemplo, para os quais se deixa essa tarefa.

O que interessa aqui é o exercício de não desconectar pensamento e ação, diferente do exercício de conectar. Semelhante ao antigo discurso sobre conectar corpo e mente, esta reflexão opta por fugir desse estereótipo ao entender que pensamento e ação, assim como corpo e mente, são conectados por natureza. Essa opção não procura escapar do entendimento de que a supervalorização histórica da razão possa ter sufocado a natureza humana e desviado algumas de suas características para outros modos de ser no mundo. Esta última questão é admitida e considerada até porque a percepção de corpo e voz desconectados, em alguns atores, foi o estopim desta proposta reflexiva. O que diferencia o encaminhamento proposto aqui da tentativa de conectar corpo e voz é a intenção de entender e praticar o trabalho vocal por uma via que estimule o desabrochar da voz no corpo em movimento, descobrindo o fluxo do pensamento/ação no momento em que o realiza.

No dia a dia, a voz dos artistas usa suas duas funções diferentes, a função cotidiana utilitária/funcional e a função poética. O cuidado a ser tomado recai sobre não recorrer à artificialidade pré-elaborada das possibilidades de emissão vocal quando se reconhece e pratica a função poética. Não se deve esquecer que esta segunda função interessa ao trabalho dos artistas que necessitam dela para manifestar sua vocalidade poética. Se os sons vocais cotidianos visam apontar o que desejam comunicar de forma objetiva, na arte, os sons vocais investem em como moldar formas poéticas mergulhadas em seu universo próprio. A forma da vocalidade dos artistas da cena funde o conteúdo da sua expressão/comunicação ao ato de moldá-lo poeticamente. A palavra revestida de arte possui um encanto histórico. Na música, de acordo com Tinhorão (2001, p. 200-206), “a palavra cantada amplia o

seu poder de impressão sobre os sentidos e de convencimento”. Diniz (2001, p. 208) também aborda a força do processamento musical da voz, afirmando que “a voz que fala não é a voz que canta”. Porém, esta reflexão se debruça sobre a voz poética no teatro e na dança entendendo que, em qualquer das funções e aplicações mencionadas, a voz é um atributo que se constrói corporalmente.

A voz poética, em seu desejo de expressão/comunicação, não deveria ser inibida pelo intelecto, mas sim configurada pelo pensamento em ação. A vocalidade poética dos artistas não é meramente descritiva quando se apoia na palavra. Suas texturas provocam estados corporais que revelam pulsos e impulsos através da investigação de processos internos aos sons vocais. Desse modo, ao pensar a vocalidade poética como corpo em movimento com função artística, o termo adotado pela discussão proposta aqui passa a ser corporeidade poética na tentativa de esclarecer a almejada unidade corpo/voz.

O que se tem buscado, em laboratório de criação, é essa poesia que se instaura no espaço/tempo pelo movimento e/ou pela ação corporal. Quando o movimento vem da voz que se projeta artisticamente ele pode assumir outras formas para além das cotidianas codificadas e, portanto, reconhecíveis e compartilhadas. Ele busca formas ora irreconhecíveis racionalmente, ora parcialmente reconhecíveis porque distorcidas, ora bastante reconhecíveis, mas sensivelmente revisitadas pela poesia a ela conferida pelo corpo em movimento.

Barba (1994, p. 23-24) aborda essa discussão pela perspectiva do corpo cotidiano e de um corpo dotado de qualidades desenvolvidas com fins artísticos, ao qual chamou de “extracotidiano”. Ferracini (2003, p. 85-88) também desenvolve um pensamento semelhante ao propor os termos “corpo cotidiano” e “corpo-subjétil” quando reflete sobre o corpo na arte. O autor esclarece que separa os conceitos, ao mesmo tempo em que evita a fragmentação cartesiana, quando estabelece dois corpos meramente conceituais. De fato, trata-se do mesmo corpo, mas em estado de arte. O primeiro seria o “[...] corpo físico, celular, nervoso, fisiológico, mental, inserido em seu cotidiano” e, o outro, seria este o corpo cotidiano alimentado pela potência da arte. Portanto, esses dois corpos são apenas uma abstração porque são uma variação ou projeção de si em arte. Por esse motivo, segundo Ferracini (2003, p. 86), seu conceito é vetorial, pois “[...] o corpo subjétil é um artificial artístico e, portanto, inorgânico, possibilitado pelo

corpo cotidiano, portanto orgânico. O momento do Estado Cênico é, então, um inorgânico/orgânico, coexistente e paradoxal, e é esse próprio paradoxo que possibilita o estado ‘vivo’ do ator”.

Neste instante, sobretudo, faz-se necessário passar por algumas perspectivas de corpo na contemporaneidade, em especial na arte. Sendo assim, na esteira deste pensamento, a mesma linha de raciocínio que orientou o discurso sobre voz e vocalidade se aplica a corpo e corporeidade, seja utilitária ou poética. O corpo físico, em suas abordagens biológicas, sejam elas fisiológicas, genéticas, anatômicas, entre outras, é um componente da natureza. A corporeidade, por outro lado, é um atributo construído artificialmente no cotidiano. Ela depende de um contexto sociocultural adequado aos seus objetivos funcionais e utilitários. Por sua vez, a corporeidade poética também é um atributo construído por caminhos artificiais. O que a difere da corporeidade cotidiana é o fato de que esse esforço é elaborado sistemática e conscientemente com objetivo focado na arte. Cada obra cênica edifica um momento diferente, efêmero, que se autorrestaure dinamicamente como uma escultura do instante. A corporeidade é visível pela atitude do corpo. Os performers manifestam-se na atitude de moldar seu movimento e sua ação, de esculpir o tempo/espço com seu corpo e de lidar com a efemeridade. Esta atitude revela um corpo que é arte ou uma arte que é corpo em performance. Barba (1994, p. 22) refere-se ao ator como “[...] artesão de um ofício que, no momento em que se executa, desaparece”.

Durante o século XX foram muitas as transformações ocorridas nas artes, de modo geral, e o corpo performativo absorve-as ao mesmo tempo em que propõe outras transformações. Uma delas refere-se, mais de perto, às questões aqui levantadas: a tentativa de recuperar a união arte e vida. O corpo passa a ser um local privilegiado da ação artística em suas recorrentes reivindicações. Em meados do século passado o corpo em arte desemboca em manifestações como a *body art* e *live art*, por exemplo. Nas artes performativas o corpo era o condutor dessa tarefa e, por esse motivo, passa a ser repensado, reorganizado, reinventado. O corpo deixa de ser pensado como um componente do ser humano e passa a, simplesmente, ser. Segundo Greiner (2001, p. 91-93),

[...] nada somos sem nosso corpo. Não porque ‘possuímos um corpo’, uma espécie de ‘pensão’ para o nosso ‘eu’, mas

porque, como explicou Heidegger, a nossa existência é de natureza encarnada [...]. É ele quem desloca a questão de corpo para a de incorporação. 'Não temos um corpo, somos incorporados'.

Esta fala, independente da concordância com os pressupostos filosóficos de Heidegger, mostra uma concepção de corpo integralizada ou de um ser que é corpo. Mais relevante, ainda, seria atentar para a significância desse reposicionamento do pensamento sobre o corpo para os labores artísticos. Neste contexto complexo da arte contemporânea, o corpo também se reposiciona diante dos avanços científicos e tecnológicos, sofrendo as consequências dos tempos atuais, especialmente, em condição de performance. As artes que têm o corpo em movimento como centro irradiador de sua prática absorvem esses reflexos dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos ora em maior ora em menor profundidade. De qualquer modo, há um esforço por acompanhar a rapidez do sistema dinâmico ao qual se submetem. Diante das inúmeras proposições da performatividade, a presença do corpo na arte tem sido fragmentada, distorcida, suprimida de acordo com as necessidades de expressão/comunicação dos artistas.

Para atender a tantas demandas provenientes das novas possibilidades de performar, os artistas recorrem a intervenções no corpo. Essas intervenções são formas bastante válidas e aliadas da arte. Registros sobre técnicas do fazer artístico, no teatro e na dança, remetem a milênios de história, considerando as diversas formas estudadas até os dias atuais. É conhecida a maneira como Schechner (2002) nomeou esta atitude de intervir no corpo: a restauração do comportamento. O que parece preocupante diante desta ebulição de possibilidades não é a atitude de intervir no corpo, de restaurar o comportamento para o labor artístico – a voz, para atingir sua função poética, necessita de intervenção –; o que preocupa são alguns exageros e/ou violências, às vezes impostos ao corpo/voz em ação artística com demasiado artificialismo vazio, voltado, unicamente, para o virtuosismo e para a espetacularização excessiva. Essa atitude, muitas vezes, perde seu vínculo com a arte porque está despreocupada com a sensibilidade poética com a qual deveria estar prioritariamente comprometida. A violência referida aqui não se remete às artes performáticas predominantemente realizadas em meados do século XX e calcadas no autoflagelo, estas propostas tinham claras suas intenções expressivo/comunicativas que não fazem parte da discussão levantada neste estudo.

Nesse contexto, não foram poucas as proposições contrárias a esse percurso. Surgem as abordagens somáticas do movimento, bem refletidas no Brasil por autoras como Strazzacappa (2012), entre outros, que tem sido um dos baluartes dessa proposta. Do mesmo modo, não são poucos os autores que refletem sobre práticas teatrais sugerindo encaminhamentos calcados no cuidado de si, como Gilberto Icle (2010), apenas para citar um deles. Sendo assim, os artistas da cena têm um grande desafio a cumprir diante da arte contemporânea e das perspectivas dos atuais olhares lançados ao corpo. A tarefa está em aprimorar-se corporalmente para a arte, lapidar o corpo pelo caminho das técnicas disponíveis e elaboráveis, mas consciente do cuidado e do respeito consigo e com os outros. Acima de tudo, os percursos devem estar atentos ao repensar, reavaliar, transformar, se for preciso, evitar atitudes engessadas do fazer.

Além disso, vale lembrar que o teatro e a dança têm uma tradição inclinada para o trabalho em grupos. Existem performers que trabalham sozinhos, criam seus solos e preferem um ambiente mais isolado para desenvolverem seus projetos artísticos. Por outro lado, ainda prevalecem os trabalhos em grupos, companhias, coletivos, entre outras denominações. No entanto, o labor coletivizado, atualmente, também sofre os reflexos da contemporaneidade, levantando questões sobre os papéis dos artistas, sobre as hierarquias convencionais, sobre autoria, entre outras. Esse aspecto relativo à coletividade toca o cuidado e respeito com os outros por onde deslizam egos, personalidades, circunstâncias, desejos, enfim, uma imensa teia de relações que complexificam o fazer. Trabalhar coletivamente implica, acima de tudo, ser flexível nas medidas necessárias e dignas para o grupo e saber compartilhar ganhos e perdas próprios da dinâmica de cada momento. Essa habilidade também depende de exercício: o exercício da alteridade. Não há receita para isso. As relações se reconstroem a cada instante, precisando constantemente de reavaliações regadas por generosidade e, principalmente, reciprocidade. A busca por atender o respeito aos anseios desse grupo, na Universidade Federal de Santa Maria, levou à primeira discussão sobre o que seria o trabalho criador em laboratório. Os atores do grupo desejavam ter uma experiência em dança conduzida pelo seu conhecimento na arte teatral. Na contemporaneidade, as artes têm se misturado, por vezes, se amalgamado de modo a escapar de rótulos necessários em

outros tempos. Desse modo, sem desprezar a autonomia conquistada pelas artes ao longo do tempo, buscou-se elaborar um processo que culminasse com um trabalho coreográfico, mas que emergisse de algum conhecimento adquirido pelos atores ao longo de seu percurso na arte teatral, o trabalho vocal.

Sendo assim, iniciou-se o processo criador no qual os pontos comumente abordados em exercícios práticos de criação foram levados em conta para conduzir o trabalho. Os pontos considerados foram os mecanismos técnicos do trabalho corporal (entendendo a unidade corpo/voz como corpo em movimento), as experimentações pela via da improvisação, a composição de pequenas células matrizes de ação, a exploração de combinações diversas de possibilidades e nuances do movimento/ação produzido, bem como o trabalho de composição final. Contudo, o direcionamento para tal proposta recebeu uma atenção focada em dois aspectos essenciais ao andamento da criação. Primeiro, esteve fortemente preocupada com a criação do movimento/ação aflorado pelo desabrochar da vocalidade poética dos atores, sempre pensada pela unidade corpo/voz. Segundo, esteve determinada na tentativa de manter uma harmonia possível em um grupo pensado para agir sem hierarquias autoritárias, ou seja, todos os atores eram artistas criadores e proponentes do processo em sua totalidade. Nesse sentido, a professora da disciplina atuou como canalizadora do processo fornecendo alguns direcionamentos considerados necessários pelos atores a partir de um olhar externo à atuação.

A preocupação primordial em como conduzir o trabalho também considerou quais seriam os mecanismos técnicos aplicados para alcançar os objetivos da criação. Dessa forma, os mecanismos técnicos do trabalho vocal, tais como as várias maneiras de respirar, os timbres, a altura e a entonação da voz, foram visitados em laboratório. Esse exercício de cunho técnico tentou escapar dos rigorosos encaminhamentos excessivamente direcionados ao uso da voz e que buscam, muitas vezes, delimitar a localização de ressonadores, por exemplo. O trabalho com os ressonadores é bastante importante, mas não foi aplicado nesse percurso. Aqui, os atores buscavam descobrir, em si, como era a percepção interna do som no, pelo e para fora do corpo. Especialmente, as sonoridades eram experimentadas corporalmente sem a exigência de determinadas posições ou movimentos. Ao contrário, elas estimulavam as posições e movimentos que nasciam da ativação do som vocal.

As nuances que a voz podia experimentar iniciaram pela percepção das vogais seguidas das consoantes, sempre pensando em explorar os recursos supracitados da voz. O trabalho iniciou sem tentar impor sentidos/significados, apenas a voz como presença. Os encaminhamentos do processo buscaram aproximar-se das investigações de Laban (1978) quanto aos fatores, qualidades e dinâmicas de movimento. Tal intento foi pensado apenas na tentativa de se fazer uma aproximação com o estudo denominado pelo autor de *eukinética*. Segundo o autor supracitado, os fatores de movimento são espaço, tempo, peso e fluência, cada um com suas qualidades próprias. A *eukinética* combina as qualidades dos fatores de movimento para se chegar às oito dinâmicas puras que, por sua vez, podem desdobrar-se em outras possibilidades. A princípio, Laban não considerou o fator fluência nas suas combinações das qualidades do movimento. Neste trabalho, a fluência foi incorporada ao entendê-la em suas qualidades, contínua ou interrompida, para possibilitar a experimentação do som nesses dois extremos. Pensou-se, então, em adaptar os outros três fatores para o trabalho vocal considerando a altura da voz (despender muito ou pouco ar na emissão do som), o tempo do som vocal (duração rápida ou lenta do som), o peso da voz (voz mais grave ou mais aguda). Também foram experimentadas outras nuances das qualidades de movimento que transitam entre seus extremos. A proposta era, depois de algum tempo, deixar que os sons emergentes das corporeidades em movimento se libertassem da mera experimentação para deixar aflorar os sentidos que dela transbordassem, caso acontecesse.

Ulteriormente, algumas sílabas foram sendo introduzidas até chegar às palavras e, por fim, às pequenas frases. As sílabas, palavras e frases não foram impostas ou escolhidas de fontes externas ao trabalho, como textos literários, imagens, entre outros. A escolha de alguma fonte externa ou aleatória de palavras também pode ser desenvolvida nessas propostas, porém, aqui elas emergiram dos sentidos produzidos pelas sonoridades do corpo em movimento. Durante a elaboração das frases, algumas palavras auxiliares e de ligação foram introduzidas deliberadamente para contribuir com a lapidação do material. A partir desse momento, havia material suficiente para a composição de pequenas células de movimento/ação.

Para chegar a um resultado que atendesse aos desejos de expressão/comunicação de todos, no momento seguinte foi realizada uma

pausa para discussão. O que poderia ser comum a todos diante do que havia sido feito até aquele instante? Esta foi a pergunta lançada. Após algum tempo de verbalização sobre a possível temática a ser concretamente veiculada, iniciou-se o trabalho de composição. O tema aflorado não buscava contar uma história com uma linha de ação definida, fosse ela linear ou transversal. Os alunos decidiram falar sobre os encontros e desencontros que se estabelecem durante as relações afetivas no cotidiano. Nesse estágio do percurso decidiu-se que a canalizadora do processo, a professora da disciplina, faria a seleção e organização do material produzido de modo a atender a proposta do grupo.

Durante a finalização do trabalho, o grupo decidiu utilizar uma música como elemento da cena na composição de dança. Algumas músicas foram sugeridas, ouvidas e uma delas foi eleita para conduzir a coreografia. O trabalho também poderia ficar sem música ou poderia manter as sonoridades produzidas pelo trabalho corporal durante o processo e, até mesmo, outras possibilidades poderiam ser escolhidas. Assim, a seleção da música para ser incorporada ao trabalho foi apenas uma opção. O material produzido foi amalgamado, algumas vezes reorganizado por sugestão dos atores e lançado à experimentação com a música. Muitos dos sons utilizados como estopim para criação foram sendo suprimidos. Outros sons, considerados extremamente necessários, permaneceram na composição final: uma coreografia de dança com dez minutos de duração.

A condução desse procedimento de criação revelou, na prática criadora, o quanto a palavra poética pode ampliar o poder potencial da palavra cotidiana quando emitida com a totalidade do corpo. Toda palavra, antes de receber uma intervenção modeladora para tornar-se poética, é uma palavra cotidiana. A articulação da voz poética propôs tessituras diferenciadas e criou nuances que ondulavam desenhos melódicos no corpo em movimento/ação. Talvez isso aconteça porque, segundo Bondía, sons poéticos produzidos podem ser capazes de funcionar “como potentes mecanismos de subjetivação” (Bondía, 2002, p. 21). Esses processos auxiliam na produção de sentidos que podem criar realidades inusitadas. Ainda, segundo Bondía (2002), o ser humano é a palavra, não possui a própria palavra. Nesse contexto, a transformação funcional que a palavra falada sofreu para alcançar a palavra poética proporcionou, muitas vezes, que a produção oral pudesse sublimar-se em arte. Nesse ambiente criador, a vitalidade da

presença do som vocal emitido no início do percurso, seus ritmos e melodias, apareceram pela vitalidade da presença no movimento/ação. O trabalho coreográfico passou a evocar, agora indiretamente, a concretude da presença e da força pulsante da voz, suprimidas opcionalmente ao fim do processo criador.

Os corpos que atravessaram caminhos nos quais coexistiram diversos momentos repletos de oportunidades e obstáculos foram os mesmos corpos que se tornaram arte. A metamorfose alcançada surgiu destes momentos que são, ao mesmo tempo, engendrados sistematicamente e amalgamados como unidade processual na arte. Para Strazzacappa (1998, p. 164), “Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte”. Porém, trata-se de corpos em um processo uno. Os conhecimentos de fontes diversas, como as técnicas, as tradições, as experiências, são instaurados no corpo. Há todo um arsenal de possibilidades que convergem para o ato de fazer arte durante o processo de aquisição e assimilação de saberes dos performers. Sobretudo, esse processo amadurece durante a vida em arte e pode transcender para a produção de novos conhecimentos que acompanham as dinâmicas do mundo contemporâneo em constante transformação.

Para encontrar possibilidades que produzam novos conhecimentos é necessária predisposição para experimentar. A experimentação promove o autoconhecimento e o controle consciente do movimento corporal, que são facilitadores de uma percepção ampliada de si no espaço, no tempo e no ato de compartilhar. Muitas vezes, foi preciso distanciar-se de modelos fixados e buscar outras formas para fazer sua arte. A incessante reprodução de modelos pode recair no acomodamento, gerando formas apáticas e aparentemente estáticas, mesmo em movimento. A falta de desafio, de desejo, de mistério, de curiosidades motivadoras, enfim, de elementos instigadores do fazer, na relação consigo e com o outro, podem tornar-se os maiores inimigos da arte performativa.

Por fim, a voz poética pode ser trabalhada para expressão/comunicação voltada para objetivos performativos, inclusive, para criação em dança, como foi feito neste processo. A voz foi entendida como manifestação da corporeidade poética dos artistas, marcada pelas suas próprias formas de se expressar/comunicar, seu universo sociocultural, suas experiências vividas, bem como atentou para



labores coletivizados. Nesse sentido, os processos conjuntos, sem a imposição de autoridades hierarquizadas, também foram grandes motivadores dessa arte, porque permitiram a realização dos desejos performativos dos indivíduos, ao mesmo tempo em que impulsionaram os intercâmbios de corporeidades afloradas no grupo. Assim, o desabrochar da voz tornada coreografia materializou-se pela presença do movimento/ação realizado a partir de corporeidades singulares coletivizadas e construídas com fins artísticos. Foram, portanto, corpos que dançaram suas vozes.



Referências

- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, Ed. Autores Associados, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (Org.). **Ao Encontro da Palavra Cantada** – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. P. 207-216.
- FERRACINI, Renato. O Corpo Cotidiano e o Corpo Subjétil: relações. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2, 2003, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Memória ABRACE VII IOESC, 2003.
- GREINER, Christiane. O Corpo do Artista: as publicações mais recentes e suas redes interdisciplinares. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, PPGAC/UFBA, ano 4, n. 5, p. 91-95, 2001.
- ICLE, Gilberto. **Pedagogia Teatral como Cuidado de Si**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LOPES, Sara. **Diz isso Cantando**: a vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de São Paulo, 1997.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. London; New York: Routledge, 2002.
- STRAZZACAPPA, Márcia. As Técnicas Corporais e a Cena. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino (Org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume Editora, 1998. P. 163-168.
- STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações práticas. Campinas: Papirus, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. O Encanto Histórico da Palavra Cantada. In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (Org.). **Ao Encontro da Palavra Cantada** - poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. P. 200-206.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.



Gisela Reis Biancalana é graduada em Dança, Mestre e Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É professora Adjunta do Curso de Dança da UFSM. Atua como membro permanente do PPGART/ UFSM. É líder do Grupo de Pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPq. Concluiu seu estágio de pós-doutorado na De Monffort University, Leicester, Reino Unido.

E-mail: giselabiancalana@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de abril de 2015
Aceito em 06 de setembro de 2015