




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Corpo Sonoro, Tempo(s) Presente(s), Corpo Utópico, Imensidão, Heterotopias e Outras Vozes

Mariane Magno Ribas

Para citar este artigo:

RIBAS, Mariane Magno. Corpo Sonoro, Tempo(s) Presente(s), Corpo Utópico, Imensidão, Heterotopias e Outras Vozes. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0208>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Corpo Sonoro, Tempo(s) Presente(s), Corpo Utópico, Imensidão, Heterotopias e Outras Vozes

Mariane Magno Ribas¹

Resumo

A partir de relações contínuas entre os aspectos internos e externos, objetivos e subjetivos da criação vocal, o artigo aborda a imensidão da experiência poética, Corpo Sonoro, em laboratórios de experimentação e de composição teatral e provoca um pensamento sobre técnica e dramaturgias plurais entre as práticas de pesquisa e pensamentos foucaultianos e bachelardianos sobre o(s) tempo(s), o(s) espaço(s) e o Corpo.

Palavras-chave: Corpo Sonoro. Corpo poético. Corpo Utópico. Heterotopias. Vozes.

Sound Body, Present Time(s), Utopian Body, Immensity, Heterotopies and Other Voices

Abstract

Considering the continuous relations between the internal and external as well as the objective and subjective aspects of vocal creation, this article addresses the immensity of the poetic experience, Corpo Sonoro, Sound Body, in experimentation and theatrical composition laboratories, evoking a technique and plural dramaturgies between research practices and Foucault and Bachelardian notions about time(s), space(s) and the Body.

Keywords: Sound Body. Poetic Body. Utopian Body. Heterotopies. Voices.

Cuerpo Sonoro, Tiempo(s) Presente(s), Cuerpo Utópico, Inmensidad, Heterotopías y Otras Vozes

Resumen

Partiendo de las relaciones continuas entre aspectos internos y externos, objetivos y subjetivos de la creación vocal, el artículo aborda la inmensidad de la experiencia poética, Corpo Sonoro, Cuerpo Sonoro, en los laboratorios de experimentación y composición teatral y provoca una reflexión sobre las prácticas de investigación de técnica plural y dramaturgias y Foucault y Pensamientos bachelardianos sobre el(los) tiempo(s), el(los) espacio(s) y el Cuerpo.

Palabras clave: Cuerpo Sonoro. Cuerpo Poético. Cuerpo Utópico. Heterotopias. Vozes.

¹ Professora Doutora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul. marianemagno@hotmail.com



<http://lattes.cnpq.br/5734251151926724>



<https://orcid.org/0000-0002-3582-1381>



Posso ir até o fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo (Foucault, 2013, p.07).

A escrita desse texto, a partir de certa perspectiva sobre o corpo e sobre a utopia foucaultianos, intenciona ampliar o olhar, o pensar e o agir no contexto da pesquisa, Movimentos Profundos, Corpo Sonoro, Imensidão e Vozes², por mim coordenada, na qual também atuo como atriz, como diretora-pedagoga e como diretora-dramaturgista. Nos laboratórios investigo, observo e direciono experimentos de procedimentos técnicos e experimentos de procedimentos de criação corpóreo vocal, com vistas ao desenvolvimento da atenção sobre o que acontece, sob estado de imaginação poética, no(s) espaço(s)³ interno(s) do Corpo.

Refiro-me, por conseguinte, à pesquisa de certa abordagem metodológica de criação, sob a qual me posiciono tanto como proponente quanto como atuante. Condição que me permite propor, experienciar, sentir e observar os procedimentos e os resultados a partir de duas perspectivas opostas que se complementam, quais sejam: a perspectiva crítica e distanciada da pesquisadora que propõe, observa, (re)direciona e avalia, e a perspectiva da pesquisadora que entra na arena, no jogo da atuação e ajusta detalhadamente o foco de atenção, nas sensações e na imaginação, e utiliza-o como ferramenta para elaboração

² O Projeto Movimentos Profundos, Corpo Sonoro, Imensidão e Vozes está vinculado ao DAC/UFSM. Iniciou em agosto de 2018 com 6 horas de práticas semanais intermitentes. Participantes: Nicoli Mazieiro Mathias (Egressa dos Cursos Artes Cênicas Bacharelado Habilitação Interpretação Teatral e Licenciatura em Teatro); Mateus Junior Fazzioni (Egresso do Curso Licenciatura em Teatro) e Marcela Ferrari Parise (Egressa do Curso de Música - Canto). O Projeto está suspenso e aguardando a possibilidade de práticas vocais presenciais e formação de novo grupo. A suspensão das práticas presenciais é decorrente da pandemia COVID-19 desde 2020.1.

³ “espaço (lat. spatium: área, extensão) I. Em seu sentido geométrico, concepção abstrata de um ambiente vazio de todo conteúdo sensível e caracterizado pela continuidade, homogeneidade e tridimensionalidade. II Filosoficamente é o meio homogêneo e ilimitado, definido pela exterioridade mútua de suas partes (impenetrabilidade), contendo todas as extensões finitas e no qual a percepção externa situa os objetos sensíveis e seus movimentos. Em outras palavras, sistema de referências graças ao qual podemos pensar a coexistência ou a simultaneidade, no tempo, de dois objetos diferentes: dois objetos não podem ocupar, ao mesmo tempo, o mesmo lugar. Para Kant, o espaço é uma ‘intuição pura’ ou ‘uma forma a priori da sensibilidade’, quer dizer, não é uma construção do espírito nem tampouco uma realidade independente de nós, mas um dado original de nossa sensibilidade, algo que é constitutivo de nosso modo de perceber e sem o qual não poderíamos ter sensações distintas: porque dois objetos percebidos ou são sucessivos (intuição do tempo) ou são simultâneos (intuição do espaço)” (Jupiassu; Marcondes, 2001, p.65).



técnica, e também como fonte de criação corpóreo vocal. Esse duplo posicionamento como experiência, como conhecimento e como memória estão em mim vivos como uma coisa só. Penso-os como conhecimento sensível que vivo e recrio sempre que o acesso, seja pelas vias do trabalho corporal, seja pelas vias dos fios reflexivos, os quais também se constituem da potência advinda da experiência poética. Ainda que, o objetivo da escrita intencione provocar um movimento reflexivo, desperta em mim, também, a memória do corpo e das sensações como imaginação, e, sobretudo, como uma verdade corporal sensível, criada e imaginada, a qual também é pensamento e conhecimento. Denomino essa realidade criada e que também me constitui de Vozes. Penso, abordo e sinto esse processo de escrita de modo semelhante que penso e crio uma coreografia complexa, ou uma partitura corporal desafiadora. Por esse sentido, essa proposta de reflexão também é pensada como um complexo *pas de deux*, pelo qual se movimentam a lógica reflexiva linear, conceitual e pragmática e o processo de experimentação e de criação da realidade somática, cinestésica, sinestésica, dramaturgicamente, imensa, sonora, subjetiva e viva.

Com essa dinâmica de movimento, entendo os acontecimentos internos — as ressonâncias espontâneas decorrentes dos movimentos corporais volitivos — como um espaço de experimentação, de observação e de interferência criativa. Penso-os como precedentes ao material dramaturgicamente (forma e conteúdo), que se concretiza no tempo e no espaço como composição vocal. Experimento em laboratórios a proposição de procedimentos comuns à elaboração, à apropriação de certa técnica (singular e individual) e à criação de dramaturgias plurais. Organizo esse processo a partir da dramaturgia do ator (Barba, 2010), que, nos laboratórios dessa pesquisa, é intencionada desde o aquecimento vocal. Evidencio que o trabalho vocal é proposto metodologicamente a partir de desafios técnicos bem objetivos, como, por exemplo, o entendimento corporal do tempo como pulso, do tempo como ritmo, do apoio vocal, da articulação, do andamento, da tonalidade, entre outros. Tais elementos são trabalhados como pontos de tensão e de provocação à expansão dos limites técnicos, à ampliação de repertório e à criação de estruturas codificadas como matrizes corporais. Todos esses elementos são direcionados aos processos de improviso. Querendo



isso revelar que a abordagem metodológica inicial também colocou as investigações sonoras vocais em confronto com outros elementos da cena como, por exemplo, objetos, ações, figurinos, espaço físico, espaço de ação tensionados e direcionados à zona de criação. Por essa via, investigo e pesquiso organicidades e dramaturgias, e utilizo como ponto de partida e também como eixo o trabalho vocal experimental.

No começo dos laboratórios (08/2018) o objetivo inicial visava experimentar e criar procedimentos. Com isso, também previa a necessidade de trabalhar e tatear pela incerteza e pelo caos por um certo tempo, até que fosse possível gerar porosidade suficiente no movimento do corpo, da voz e do pensamento para que outras infiltrações, dúvidas, problemas, contágios, pontos de tensão, de subversão e reflexões pudessem, de fato, repercutir na plasticidade dos movimentos da imaginação poética em corpo voz teatral⁴ em processo de experimentação e de composição cênica. Por outra via, sob pensamento bachelardiano, reafirmo a postura que defende a necessidade de um certo não saber em processos de escrita poética, que penso e procuro metodologicamente como ação indispensável a essa pesquisa: “é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato de difícil superação do conhecimento” (Bachelard, 1993, p.16).

Dessa maneira, considerando as especificidades temporais, espaciais, metodológicas e poéticas, entre tantas outras de cada contexto, não seria em sentido próximo à procura do aspecto genuíno e vivo na atuação — sob certas luzes, entre elas as de alguns diretores e pedagogos exponenciais, como Meyerhold, Stanislavski, Grotowski e Barba — que muito treinamento foi e ainda é praticado também sob o objetivo da superação do conhecimento e da elaboração do aspecto orgânico no trabalho corporal?

Na arriscada coreografia desse pensamento, no mesmo espaço e como *partners*, dançam: as referências praticadas na referida pesquisa (nos laboratórios de experimentação e nos laboratórios de composição); a *utopia*, o

⁴ Em ato convival (Dubatti, 2016).



corpo utópico e a heterotopia foucaultianos; a imagem poética e a imensidão, entre outros conceitos bachelardianos; e, também, os diversos pontos de tensão, entendimentos familiares e basilares no *métier* teatral, como, por exemplo, corpo em vida, organicidade, presença cênica, dilatação e treinamento (Barba, 2010; Barba; Savarese, 2012).

Por esses movimentos, intenciono uma certa provocação à perspectiva sob e sobre experimentos da produção do som vocal como criadores de sentidos em processo de criação de imagens poéticas (Bachelard, 1993), e, ainda, como criadores de outras camadas de tempo(s) e de espaço(s). Heterotopias⁵, cujos conteúdos na referida pesquisa foram assumidos, trabalhados e pensados como conteúdo poético, dramaturgicamente e teatral advindos da subjetividade que, sob certo direcionamento objetivo e sensível, pode criar plasticidade poética em Corpo e Voz.

Busco, ainda, certas aproximações de conceitos diurnos bachelardianos para distanciar, avançar, continuamente, além da experiência primeira, e ampliar o olhar crítico, longe de generalidades, sobre conceitos propedêuticos que, penso, dado o excesso de familiaridade, ou pela falta de curiosidade suficiente e/ou de fôlego, ou por qualquer outro motivo que leve à certa distração, podem atuar, também, como obstáculos epistemológicos. No entanto, sem desvincular da percepção sensível sobre (e sob) a singularidade vertical, noturna e imensa, viva na imagem poética bachelardiana, “a imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é como um conceito constitutivo” (Bachelard, 1993, p.03).

Utilizo como referência prática a experimentação e a criação de estruturas de cenas independentes (ainda sem uma montagem final) que foram compostas a partir do trabalho vocal presencial proposto como criador de outros corpos, de outros tempos e de outros espaços sonoros, cuja ontologia e dimensão estão aquém e além do espaço físico. Bem como, aquém e além do corpo físico, dada a dimensão simbólica, arquetípica e poética dos conteúdos dramaturgicamente como

⁵ Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos (Foucault, 2013, p.24).



corpo poético⁶, ou seja, é a partir de desafios e experimentos vocais que direciono a criação de diversos níveis técnicos e dramatúrgicos. Aproximo os experimentos vocais em laboratório da visão noturna bachelardiana, previamente, com este propósito:

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é um eco do passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. [...] a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio, procede de uma *ontologia direta* (Bachelard, 1993, p.02, grifo do autor).

Esses mesmos experimentos vocais também podem ser pensados e tensionados sob outra perspectiva, a da antropologia teatral sob os termos *organicidade* e *presença*, bem como à expressão *empatia cinestésica* (Barba, 2010). No começo da prática em laboratório, ao encarar os desafios técnicos — muitos deles previamente desconhecidos, todavia impostos e evidentemente perceptíveis no Corpo um pouco enrijecido e bastante confuso — posso pensar que o trabalho começa sob um propósito e também sob previsível frustração inicial. No dia a dia do laboratório trabalho sob diferentes e incontestáveis resistências técnicas — psicotécnicas, mesmo — apresentadas pela matéria-prima: o Corpo em suas outras técnicas assimiladas, suas dificuldades, sua subjetividade, sua complexidade e, também, seus mistérios. A intenção da insistência e resiliência assumida na prática frequente também tem sua parte utópica. Assim, provooco um pensamento sobre uma investigação cênica que intenciona a criação de um corpo plástico, teatral e poético e aproximo-o do corpo utópico foucaultiano:

um corpo sem corpo [...] pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal. O país das fadas, o país dos duendes, dos gênios, dos mágicos [...] onde os corpos se transportam tão rápido quanto a luz, [...] o país onde se pode cair de uma montanha e reerguer-se vivo, o país onde se é visível quando se quiser, invisível quando se desejar (Foucault, 2013, p.08).

⁶ Corpo poético in Almeida (2009) e Dubatti (2016).



Ora, na materialidade dos desafios técnicos, inicialmente, o corpo comum, ainda longe de qualquer estado poético, resiste: seja no desacordo com o pensamento; seja na rigidez da voz que embarga; seja no tom que soa falso, seja na voz sem *raiz*⁷ nem ressonância; seja na sensação escorregadia e indefinida como qualquer coisa amorfa sem apoio, sem intenção e sem vida; seja apenas sem sentido e sem direcionamento; seja, simplesmente, confuso e em estado caótico. Contudo, sempre Corpo Voz, matéria-prima a ser trabalhada plasticamente que intenciona imagens poéticas e orgânicas (Barba, 2010). Corpo, sempre Ele.

Corpo, com maiúsculo em imensidão e grandeza que também engloba a mente, a alma, a memória (como lembrança, esquecimento e imaginação), a percepção, a plasticidade, a presença e as utopias do Ser. Todas convergentes sob imaginação poética. No começo do trabalho prático, esbarro a cada dia nessa rigidez que também identifico e aproximo do pensamento foucaultiano, já referido anteriormente na epígrafe: “Meu corpo, *topia* implacável [...]” (Foucault, 2013, p.07, grifo do autor).

Para refletir de modo um pouco mais pontual sobre determinados aspectos dessa experiência em laboratório, organizo o texto em três camadas. No entanto, como já apontado, como vivência, como conhecimento e como fenômeno são uma coisa só. Como texto, também, já que, uma camada está sob perspectiva das outras. Todavia, é importante retomar que certa linearidade cronológica possível na escrita é igualmente constituída por outros tantos conteúdos e camadas de tempo(s) e de espaço(s) dramaturgicos, por conseguinte, de outras reflexões, de modo que a classificação a seguir seja apenas uma escolha e atue como imagem para provocar um sentido ao pensamento.

I — Respirar e outros desdobramentos, o Corpo expandido como Voz

A expressão, Movimentos Profundos, no título do referido projeto relaciona-

⁷ Raiz, nesse sentido, refere-se ao enraizamento somático na produção do som vocal pelo qual também é possível potencializar, de modo consciente, o apoio, a ressonância e também a imaginação.



se à metodologia de abordagem da prática vocal, e ganha corpo(s) cênico(s) no uso técnico proposto pela respiração consciente que é trabalhada como procedimento para concentrar a atenção e aquecer o Corpo Voz e, ainda, como meio de investigar acessos ao inconsciente criador.

O trabalho sobre a respiração foi utilizado no momento de aquecimento e concentração corpóreo vocal, nos momentos de treinamento do repertório vocal e também nos momentos de improvisação, tanto nas direcionadas quanto nas livres. Ou seja, das improvisações foi selecionada e codificada a matéria-prima como matriz corpórea vocal e estrutura dramatúrgica para serem desenvolvidas como cenas autônomas. São os momentos de criação, de codificação e de composições, tanto as dirigidas quanto as livres, que são (re)trabalhados sob procedimentos com a respiração.

Movimentos Profundos também compromete certa utilização da atenção de modo mais refinado. Refiro-me à percepção aguçada e à abordagem cuidadosa no direcionamento cênico (não impositivo) dos tempos e dos espaços que, das profundezas vivas do Corpo que respira poeticamente, podem despertar e se desdobrar em outros Corpos e Vozes. Abordo e desenvolvo esse conteúdo como matéria dramatúrgica. Utópica?

Assumido ou não, o tema existe. Onde e como identificar o limiar entre o corpo e o espírito? Onde e como pensar o limiar entre a mente e o corpo? Como a imaginação transforma plasticamente o trabalho corpóreo-vocal? Pego a questão por um outro lado e recorro à união utópica que pode ser acessada, igualmente pelo imaginário de modo muito potente, por outro mito. Apresento-o igualmente da perspectiva foucaultiana:

Porém, a mais obstinada talvez, a mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo, nos é fornecida, desde os confins da história ocidental, pelo grande mito da alma. A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa [...] (Foucault, 2013, p.09).

Alguns materiais codificados em laboratório de investigação vocal foram observados, selecionados e trabalhados como imagens corporais poéticas, como ações poéticas, como movimentos poéticos e, também, como partituras



corpóreo-vocais poéticas, que, por vezes, provocam uma outra utopia: uma inversão na minha percepção em relação a sua natureza. Tais materiais apresentam certo caráter autônomo, ou, ao menos, imaginado ou trabalhado como autônomo. Não fosse essa autonomia da *imagem poética* que atravessa o corpo como voz — autonomia da alma, autonomia real, autonomia pensada, autonomia criada ou autonomia imaginada, não importa — como aproximar e pensar a imagem poética bachelardiana no trabalho expressivo do Corpo Voz em cena?

Refiro-me, por conseguinte, às imagens que entendo emergirem do inconsciente artístico, que organizam o Corpo Voz Poético, criam sentidos e abrem passagens para outras camadas de espaço e revelam outras dobras no(s) tempo(s), e que também posso pensá-las a partir de Almeida como os efeitos criados como consequência do corpo sonoro poético.

Essa unidade fisiopsíquica, ou corpo poético, não fala de valores como abstratos absolutos, mas como uma vivência prática de si mesmo, como uma inteireza, uma integridade construída e reconstruída a cada momento, incessantemente (Almeida, 2009, p.22).

Importante ressaltar, ainda, que, mesmo enraizada na singularidade de cada corpo, essa voz poética é efêmera. Ela também é, necessariamente, como toda produção em arte, “suprapessoal” (Jung, 1991, p.20). Diante disso, é importante e saudável distinguir os espaços, o contexto, a dimensão e, sobretudo, a finalidade do trabalho corpóreo vocal com intenção poética situada em campo de experimentações artísticas, e, desviar, portanto, de abordagens individuais (pessoais mesmo) que não a poética.

Em perspectiva bachelardiana sobre a imagem poética — longe da prática vocal do teatro e, seguramente, ainda mais distante e desvinculada do tempo dessa reflexão — recorro a uma outra possibilidade de equívoco de posicionamento e de leitura diante da imagem poética “por uma fatalidade de método, o psicanalista intelectualiza a imagem [...] Interpretando a imagem, ele a traduz para uma outra linguagem que não o logos poético” (Bachelard, 1993, p.08). Entendo que, sob tal perspectiva, a do *logos poético*, consigo pensar e também me deixar levar — mantendo certo posicionamento sensível — quando atuo



como dramaturgista tensionando e direcionando o desenvolvimento das improvisações.

Penso que simultaneamente à experiência poética cênica, e também como elemento constituinte dela, é necessário elaborar um domínio preciso sobre os aspectos e os limites físicos do espaço físico que se ocupa — sem desvincular da organicidade, cuja pulsão aproximo do pensamento foucaultiano — de um *corpo utópico*, ou *de uma alma obstinada*. Todavia, o trabalho de precisão técnica funciona poeticamente quando é possível, verdadeiramente, livrar-se dele. Esquecer a precisão, verdadeiramente, subentende superá-la sob uma longa e obstinada jornada de trabalho em laboratório. Também penso a organicidade, sob outra via em perspectiva noturna bachelardiana: “nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico” (Bachelard, 1993, p.08). Há, ainda, parte desse processo da criação de partituras orgânicas que é misterioso. Condição essa que não exclui pensar que a técnica corpórea vocal assimilada funciona como efeito poético quando o Corpo está livre, e não mais a percebemos ou a utilizamos de modo intencional.

Apresento a natureza da imagem poética bachelardiana, na qual, “o passado cultural não conta” (Bachelard, 1993, p.01), e direciono à realidade corporal, sensorial, expressiva, imagética e poética do Corpo Voz cênico que também aproximo do pensamento foucaultiano. Por essa dupla abordagem, proponho pensar a voz poética como camadas dramatúrgicas de tempo(s) e de espaço(s) que se instauram como realidade teatral. São as aparições e as criações decorrentes das improvisações e das experimentações corpóreas vocais que codifico e denomino na forma de coisas, movimentos, ações, imagens, tipos, figuras, mitos e seres. Indo adiante, sob perspectiva imaginada, recorro à utopia foucaultiana - projetada no processo de criação e de reflexão de dramaturgias – sob a qual, escolho imaginar que também penso, canto, atuo, dirijo e sinto imensa ressonância.

[...] países sem lugar e história sem cronologia; cidades, planetas, continentes universos, cujos vestígios seria impossível rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum. [...] nasceram como se costuma dizer, na cabeça dos homens [...] no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, [...] no vazio de seus corações [...] é o doce gosto das



utopias (Foucault, 2013, p.19).

Ao trabalhar sobre a respiração direcionada e consciente, pensando-a como um possível acesso às múltiplas camadas expressivas que se desdobram durante o trabalho corpóreo vocal, é possível ampliar o olhar, nutrir a reflexão e problematizar alguns conceitos. Para tanto, também utilizo lentes bachelardianas em sua dupla natureza e, com essa escolha, agrego, à reflexão, aspectos diurnos e noturnos. Recorro ao movimento linear do espírito científico e ao movimento imprevisível do devaneio poético para mobilizar um Corpo Voz em pensamento voz que se faz: ora linear e ora espiralado, contemplando a noite e o dia; ora vertical e descontínuo, decorrente dos saltos e dos mergulhos arriscados e desafiadores da imagem poética bachelardiana e do(s) tempo(s), espaço(s) e corpo(s) foucaultianos.

Movimentos Profundos, no título do referido projeto, ainda se refere à investigação sobre uma sensação íntima. Uma sensação em estado de trabalho sob certo mergulho nos movimentos subjetivos; um mergulho no espaço interno, expressivo e imenso dentro do próprio corpo sob curiosidade técnica, e também sob a própria respiração; como se fosse ela, ou através dela, uma possível via à nascente da imagem poética. Talvez, seja uma outra utopia. O desenvolvimento desse processo expressivo, a concretização vocal propriamente dita, amplia-se pelo(s) espaço(s) físico(s) durante a exalação, ou seja, no momento da produção, da articulação e do direcionamento do som vocal, melhor dizer, de imagens vocais no(s) tempo(s) e no(s) espaço(s) presente(s).

No entanto, tempo presente também tem sua porosidade e paradoxo, já que sua presentificação teatral igualmente se faz pela memória e por outras camadas de tempos imaginados. Tempo presente, como presença cênica e poética, portanto, pode ser pensado, paradoxalmente, como a presentificação poética de diversos tempos e espaços ausentes e utópicos. Esse processo contém uma dinâmica viva que se alterna entre ações como imaginar, perceber, direcionar, criar, inalar, exalar, pausar e esquecer, sob arranjos diversos, pelos quais os aspectos utópicos, vivos e poéticos poderiam ser buscados e procurados utilizando o domínio consciente dos aspectos objetivos. Heterotopias que, sob



essa perspectiva poética, podem criar uma espécie de metalinguagem que se faz no desdobramento de outros contra espaços.

Essa abordagem metodológica, todavia, é, em parte, ilusória, pois, em processos de criação artística, como esse, não há garantias ou, tampouco, bases de acesso à imagem poética. No entanto, quando ocorre, ela se firma e pode ser observada através dos efeitos e ressonâncias no espaço físico e também nos outros corpos presentes pelos quais o sentido teatral se estabelece. Isso quer dizer que a percepção e a utilização técnica e sensível de tais efeitos expressivos sobre a articulação, o direcionamento, a tonalidade, o ritmo e a ressonância vocal, acessados também como fenômenos vivos, são percebidos, em ato, como elementos constituintes do acontecimento poético, dramaturgico e teatral; porém, em si, não são a totalidade poética cênica.

É possível pensar, nesse contexto, a possibilidade de um corpo autoconsciente e livre (treinado), que, sob a voz do mito *alma*, sob a escuta do *inconsciente* criador sendo/estando um Corpo Poético, vibra como Corpo Sonoro que também pode ser pensado como uma espécie de campo sonoro e corpo *utópico*. Esse mesmo corpo, sob outra perspectiva, da sua topia corporal, torna-se estrangeiro e desconhecido de si. Todavia, simultânea e paradoxalmente, esse mesmo corpo também se percebe, se reconhece e se legitima, de algum modo, ou por algum sentido misterioso do ofício, como criação poética. Direciono essa experiência que entendo como a abertura do Corpo Poético via Corpo Sonoro para pensá-la, senti-la e imaginá-la sob o devaneio poético bachelardiano como *a abertura para o mundo*:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. [...] É a abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação (Bachelard, 2006, p.13).

Quando atuo, em estado de criação poética, como corpo, voz, alma e utopia, também estou sensorialmente enraizada — na minha topia — como soma, como espaço materializado, denso e sutil. Sinto-me como um sujeito que, ao mesmo tempo que atua se estranha e também se reconhece, e se desdobra, ainda, como



testemunha de si e dos conteúdos que dançam como imagem(ns) poética(s) a cada vez. Dessa perspectiva, posso movimentar o pensamento noturno bachelardiano à certa atenção necessária no trabalho vocal criativo e cênico. “É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem. [...] A noção de princípio, a noção de ‘base’, seria desastrosa nesse caso. Bloquearia a atualidade essencial [...]” (Bachelard, 1993, p.01).

A métrica da inalação ritmada e consciente, sob perspectiva diurna, pode ser pensada e organizada a partir de um saber científico e técnico que visa tanto organizar o aquecimento, quanto criar outros padrões rítmicos, bem como, ampliar o saber sobre o potencial expressivo e também o sobre como evitar lesões. Entretanto, também foi pelas alterações criadas e treinadas conscientemente como domínio técnico rítmico que foi possível aterrar e enraizar a atenção no corpo, no espaço físico e na produção vocal. Foi por esse mesmo procedimento de criar ritmos diversos previamente e desenvolvê-los vocalmente, visando o domínio na produção do som vocal, que outros ritmos genuínos e poéticos também foram descobertos e utilizados nas composições e codificados como partituras.

A vista disso, é necessário evidenciar que a partitura como codificação abstrata é apenas parte do acontecimento e, talvez, possa ser honestamente pensada como um resíduo mesmo. Todavia, esse resíduo pode ser utilizado como pretexto e como via de acesso ao vivo e à criação de outro fenômeno que, sob um olhar distraído, pode até parecer ser o mesmo, mas, de fato, assim como na vida cotidiana, na efemeridade da cena teatral, a experiência da criação do tempo(s) presente(s) compartilhado(s) como convívio é única e irreproduzível. “Na verdade, é também ou, sobretudo, através do inconsciente que o corpo age sobre a consciência” (Gil, 1997, p.173).

Essa experiência também pode ser vista sob certa perspectiva taoista sobre o tempo, refiro-me ao “Viver no Presente?” (Julien, 2004, p.101) e “Disponibilidade ou antecipação” (Julien, 2004, p.157). Considero, ainda, sob a dinâmica da totalidade, a atuação de uma força maior. Refiro-me a uma força maior que a dimensão egoica e que, no contexto de criação artística, entendo como o transbordar da precisão técnica que vai além da consciência e da mitologia



individual. Uma força imanente e poética que abre outras dobras e tantas outras fendas nos limites do(s) corpo(s), do(s) tempo(s) e do(s) espaço(s). Essa potência de dimensão simbólica, seja como *mito da alma*, seja como *corpo utópico*, seja como *heterotopias*, seja como imanência, foi observada e entendida — em Corpo Voz — como *imagem poética*, e trabalhada como dramaturgia e também como apropriação de certa técnica.

Esses raros momentos de descobertas, verdadeiramente genuínas, são de grande compreensão e entendimentos, tanto técnicos quanto da subjetividade artística. Eles também podem ser narrados, da mesma perspectiva íntima, sensorial e imagética, como a percepção sensível de um atravessamento vivo e autônomo, cujos efeitos também são propositores de direcionamentos nas investigações vocais. Recorro, mais uma vez, ao devaneio poético para provocar um necessário desconforto e certa inquietude: “Mas as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (Bachelard, 1993, p.19).

Nos seis meses iniciais da pesquisa, foi explorada essa busca dramaturgicamente que acontecia, de modo predominante, após o aquecimento. Sob um olhar mais intuitivo, denominei, naquele tempo, essa qualidade e potência poética no trabalho vocal de Corpo Sonoro. No entanto, inseri previamente essa expressão no título do referido projeto como um dos objetivos e também como certa abordagem metodológica inicial.

Em torno de meses depois, agrego à expressão, Corpo Sonoro, além do atravessamento das imagens poéticas pelo corpo, uma certa materialidade gerada da repercussão física e igualmente poética, cujas ondas sonoras podem criar o(s) espaço(s) físico(s) como espaço(s) de acontecimentos e como imagem poética vocal que concretamente vibra, e também faz tudo vibrar a seu redor. Além disso, o trabalho foi desenvolvido, a maioria das vezes, em uma sala com acústica que possibilita a reverberação do som vocal pelo espaço de modo intenso, cuja densidade vibracional das ondas sonoras em movimento pelo espaço físico também era conscientemente utilizada como técnica e pensada como constituinte desse mesmo Corpo Sonoro.



Trata-se da constante relação entre o corpo interior, o exterior do corpo, o campo vibrátil, o espaço físico e a materialidade utópica dos espaços criados. Heterotopias em movimento e expressividade poética. Corpo Sonoro, por conseguinte, abarca o todo: a expressão propriamente dita, a sensação da vibração, o(s) espaço(s) em sua acústica e, ainda, todos os desdobramentos da percepção sensível da perspectiva da atuação e da expectativa.

Muitas vezes, utilizava e também propunha a percepção da ressonância das ondas sonoras no espaço pelo corpo (criadas pelo mesmo corpo), como uma ideia e como um sentimento que instaurava a noção de apoio, de ancoragem viva da partitura vocal. Nesse caso, imaginária mesmo. Imaginar e usar a percepção da vibração das ondas sonoras no espaço físico com certo distanciamento (como se não fosse decorrente da própria produção), proporcionava outro domínio técnico que desvelava mais uma subcamada na atuação, e também criava um paradoxo. Trata-se de um distanciamento crítico sobre a produção vocal e também uma espécie de ancorar (técnico), de alavancar (potencializar a imagem poética) e de afundar e decolar (a verticalidade poética) ainda mais. Alavancar, no entanto, de modo algum se refere ao uso da força bruta, ou tampouco o aumento do volume, ou tom da voz. Refere-se à percepção daquela potência autônoma e imaginária que aproximo mais uma vez do devaneio noturno e poético bachelardiano, e resgato, especificamente: “O devaneio poético é um devaneio cósmico. [...]. Dá ao eu um não-eu meu que é o bem do eu: o não-eu meu” (Bachelard, 2006, p.13).

Observo, a partir da experiência em laboratório, que a imagem poética vocal também se impõe em sua densidade e sutileza, e nesse momento todos os elementos presentes, sejam internos ou externos ao corpo, objetivos ou subjetivos, se redimensionam, se fundem e se formam de modo incontestável como realidade sonora. Movimento-me em torno de mais uma camada desse espiralar e resgato a inversão da percepção que imagina, sente e pensa o Corpo Sonoro como autônomo e genuíno, e, em simultâneo, também resgato o devaneio bachelardiano: “E já não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem” (Bachelard, 1993,



p.12). *Atuar, sem reservas*, como totalidade Corpo Sonoro, por conseguinte, agrega relações diversas entre o corpo físico, sua produção sonora no espaço, as sensações e as imagens produzidas. Atuo, por esse universo, imaginariamente, feito um barqueiro que conduz ao mundo noturno bachelardiano. E, quando do outro lado, pleno de conteúdos simbólicos, arquetípicos e poéticos, denomino essas aparições e imagens de Vozes. Essa noção foi elaborada em torno de um ano em laboratório sem pausa da prática, quando já observava em torno de quinze matrizes codificadas e ao menos oito estruturas de cena delineadas e ainda sob improviso.

Vozes também são conteúdos que se repetem e que se insistem sob variações diversas, as quais elaboro como partituras corporais que também são porosas de modo que se transformam e estão em constante processo de composição e estudo. Contudo, elas também permanecem, de certo modo, reconhecíveis e identificáveis a partir de suas matrizes. Vozes são as imagens, os tipos, as figuras, as coisas, os seres autônomos que encontro e convivo nesse processo, os quais me guiam pelo caminho durante cada laboratório — travessia — cujos sentidos advêm de conteúdos imaginados aquém e além do corpo denso e biológico.

Seguindo por essa via noturna, seria possível espiralar mais uma camada sobre esse eixo prático e pensar essa mesma realidade criativa, a partir do corpo utópico foucaultiano, também como um corpo sutil que não cessa de se abrir em camadas. Um corpo denso em sua fisiologia, capaz de se transformar e de se recriar em sua plasticidade poética e inegável. Com isso, também é capaz de transformar e recriar o espaço físico ao instaurar o espaço com suas imagens poéticas. Com esse movimento espiralado retomo o corpo cênico e auto poético e aproximo-o, mais uma vez, da utopia foucaultiana “corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (Foucault, 2013, p.10).

Utilizo como abordagem de aquecimento inicial — sob diversas variáveis criativas e experimentais — respirações advindas do Tai Chi Chuan, do Yoga, de exercícios de aquecimento para cantores e também procedimentos orientados pela fonoaudiologia. O Projeto também contou com a participação da Marcela



Ferrari Parise (30/11/2018 a 31/07/2019) que é cantora e trouxe outras perspectivas sobre os exercícios de respiração, além da precisão exercitada pelo cantar com sua orientação e acompanhamento ao piano.

No que refere aos estudos com o piano, é necessário dizer que eles foram propostos com o objetivo metodológico de criar um espaço para o desenvolvimento técnico rigoroso e preciso e, sobretudo, trabalhar fora da zona de conforto da atuação, com vistas a desviar do espontaneísmo nos momentos de improviso. Pontualmente, visava ampliar a capacidade tanto de escuta e reconhecimento técnicos quanto da expressão vocal quando estabelece sentidos que podem ser assumidos como técnica e como dramaturgia. Esse estudo permitiu desenvolver, codificar, detalhar e analisar conteúdos dramáticos também da perspectiva precisa de elementos técnicos musicais.

O percurso com o piano foi turbulento e os desafios imensos, todavia, essa etapa legitimou e fundamentou o trabalho pela consistência técnica desenvolvida, tanto sobre os saberes técnicos assimilados quanto sobre as singularidades descobertas em cada Voz. Esse domínio aumentou a possibilidade de criação vocal bem como o conhecimento das estruturas vocais envolvidas e, ainda, o discernimento técnico pontual do material em criação. Além disso, ampliou a percepção incontestável ao distinguir a espontaneidade do espontaneísmo. Dependendo de como se faz a utilização e a apropriação desse saber técnico, o contrário também pode ocorrer, ou seja, criar ainda mais dificuldades e dureza corporal além das existentes. A precisão imposta pelo piano também exige certa abertura e porosidade na alma para se deixar atravessar e transformar. É insuficiente acertar o tempo e o tom, também é preciso saber como ceder ao canto enquanto se canta. É preciso saber como se deixar por ele ser atravessada.

A pesquisa também objetiva, sob certa insistência e tempo de permanência nos procedimentos, propor e pensar o trabalho vocal como aquecimento, como treinamento, como criação de repertório e como improvisação até o Corpo se abrir e ficar em estado de criação pelo qual é possível criar, ver, ouvir e ser outras tantas Vozes. Trata-se, portanto, das ações e das composições que se alternam entre os diálogos de contracenação e do trabalho solo. Em outras palavras, usar



o trabalho vocal como procedimento para libertar tecnicamente o Corpo, abrir o Corpo e a Voz para o estado de criação.

Os procedimentos para aquecer, concentrar e treinar foram transformados e (re)moldados à utopia de cada dia, à utopia de cada dramaturgia e à utopia de cada respiração. Movimentos Profundos, contempla aquém e além da preparação consciente dos aspectos técnicos vocais (como respiração, andamento, ritmo, tom, articulação, etc.), dos aspectos concretos do espaço físico (como tamanho, acústica, forma, cores, sons, objetos, etc.) e dos aspectos fisiológicos resultantes dos vetores de apoio e direcionamentos do movimento do Corpo Voz. Diante disso, impõe-se, também, a constante pergunta: o que se chama de Corpo? Sem querer respondê-la e sim desdobrá-la, retomo em mais um movimento o pensamento de Foucault:

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele — e em relação a ele como relação a um soberano — que há um acima, um abaixo [...]. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino (Foucault, 2013, p.14, grifo do autor).

Na prática, o que acontece é que a abordagem técnica inicial com todo seu rigor e precisão pode ser entendida como metodologia e, também, como um pretexto. Isso quer dizer que nenhum procedimento é proposto ou pensando como fechado e tampouco como base ao poético. O que existe na prática em laboratório é a curiosidade da pesquisa em movimento que intenciona criar ainda mais movimento.

II — Outras camadas: Corpo Sonoro, Corpo Imenso e Vozes

Além do que já foi exposto, Corpo Sonoro, nos laboratórios desta pesquisa, implica a utilização e a exploração dos ressonadores tradicionais e, também, a percepção de outras partes do corpo que, inesperadamente, percebe-se vibrar



(ou imagina-se, não importa, pois é sensação física direcionada como acontecimento poético) durante experimentos com o som vocal, entre eles, o cotovelo, o antebraço, os dedos e o calcanhar. Alcançar esse domínio com a qualidade buscada foi um desafio técnico, pois foi necessário um longo tempo de prática⁸, de observação detalhada, de reflexão e de muito cuidado, atenção e direcionamentos. Não apenas porque o aparato fonador é invisível, condição que dificulta certos entendimentos técnicos como a visualização dos movimentos da produção do som vocal, do tônus correto e das tensões inoportunas, mas, também, porque não tínhamos a musculatura fonadora treinada sobre o repertório escolhido para trabalhar.

Para iniciar a pesquisa, foi necessário sair das relações, dos mundos, dos procedimentos, do repertório conhecido e da musculatura fonadora familiar. Escolhi abordar o trabalho pelo desenvolvimento refinado da escuta⁹, pois, além de treinar a audição, pretendia, nesse primeiro momento, desviar o máximo possível da abordagem semântica dos termos para focar no ouvir e no sentir a respiração como sonoridade e como ritmo. Interessava trabalhar o estranhamento e o desafio técnico a partir de elementos vocais e musicais para criar outros sentidos e conteúdos dramaturgicos.

Para encarar a dificuldade inicial, a sensação de impotência diante da escuta de tons e semitons desconhecidos, bem como da pronúncia de palavras (algumas em sânscrito, cujas musculaturas o corpo não conhecia os movimentos) e, ainda, da percepção de outros rítmicos musicais desconhecidos e, assim, colocar o corpo em conflito e desafio técnicos, foi preciso insistir muito. Utilizei um longo tempo de trabalho técnico e insistência diante da recorrente sensação de impotência, até que o corpo se adaptasse à uma outra respiração, melhor seria dizer, a outros padrões rítmicos de audição, de respiração e de fonação, para, posteriormente, usá-los como repertório para criação de diversas variações até criar matrizes e outras composições de cena.

⁸ Isso significou trabalhar direto, pois muito se perde quando se pausa por uma semana.

⁹ Condição que também pode propor pensar o trabalho com o canto a partir das propostas de *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. No entanto, do mesmo modo que não posso me desvincular do conhecimento e testemunho dessa prática, a pesquisa não tinha como propósito estudar e refazer esse caminho.



Mais adiante (12/2018), ao perceber e assumir esse modo de aprender a aprender e a improvisar, ele se tornou treinamento. Ou seja, o improviso vocal a partir de experimentos com um repertório previamente desconhecido que visa a produção de sentido cuja abordagem e desenvolvimento, cênico e dramático, foi transformado em procedimento de criação de estruturas de ação, que, no que lhe concerne, foram utilizadas para improvisar e para criar outras composições.

Ainda nesse sentido, um pouco mais adiante (em torno de 03/2019), foi possível explorar, pensar e sentir o Corpo Sonoro, como produtor de dramaturgia, e também sob procedimentos que ampliavam a *dilatação* corporal pelo(s) espaço(s) (Barba, 2010) e também como presença (Barba, 2010). Reconheço e entendo essa qualidade dilatada da atuação vocal como um estado imenso, cuja potência poética do Corpo sinto e penso sob perspectiva do devaneio poético em Bachelard. Sobre esse agir imenso das imagens poéticas sobre mim, passo a aproximá-lo, como atriz e como dramaturgista, da perspectiva da imensidão poética bachelardiana: “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão” (Bachelard, 1993, p.190).

Também penso esse estado imenso como utópico e dilatado (Barba, 2010) de atuar e criar, como uma fusão imaginária entre o Corpo Sonoro e a imensidão íntima e poética bachelardiana. Imagino as criações vocais como devaneios em Corpo Voz que levam, por consequência, a sentir e a pensar um Corpo Imenso também aculturado, imaginariamente, pelas imagens da solidão que também aproximo à topofilia bachelardiana.

Topofilia são os espaços físicos que se localizam na intimidade do ser humano, acrescentando-se que ele deverá estar “bem localizado, tranquilamente instalado no espaço de sua felicidade”. Na topofilia são estudadas “as imagens do espaço feliz”. Qualquer espaço, desde que em harmonia com um ser que vibra, pode ser seu ninho, pode ser uma morada feliz (Agripina, 2008, p.210).

Pois é neles, nos espaços — vividos, sonhados, imaginados ou existentes — dentro do corpo e produtores de sentidos, que, por sua natureza, se desdobram em mais espaços vivos e poéticos, que também sinto e penso a verticalidade



poética na atuação vocal. São estados férteis, desconhecidos e descontínuos em sua temporalidade como constituintes da experiência; não fossem eles, a retomada do material codificado seria mera reprodução, repetição erma ou execução mecânica e sem vida. Também por isso a noção da partitura corporal e vocal como resíduo, um resquício mesmo.

Penso o Corpo Imenso, a partir de Almeida, Gil e Bachelard, como esse estado vertical, íntimo, luminoso, pelo qual a expressão poética consegue fluir aquém e além do momento presente e do tempo linear, bem como aquém e além da dialética espaço interior e exterior do corpo. Suas alavancas e vetores de expressividade e vibração singulares que, ainda que sejam acessados e utilizados a partir de sua anatomia e técnica, não são, em parte, identificáveis. “[...] Poderíamos dizer, no estilo filosófico, que a imensidão é uma ‘categoria’ da imaginação poética e não somente uma ideia geral formada na contemplação de espetáculos grandiosos” (Bachelard, 1993, p.203).

Nesse ponto de relações e compreensões, foram assumidos como Vozes os conteúdos dramaturgicos codificados já como composições de cenas autônomas com tipos, ações, seres, símbolos e figuras codificados e desenvolvidos a partir do trabalho de improviso. Entendo também como constituinte das Vozes os espaços, os mundos e as coisas que aparecem, cada um ao seu modo, aparência, ritmo, ação em dinâmica contínua. A partir desse polo, em movimento de expansão espiralada, resgato, por outro lado, o devaneio bachelardiano: “cada um como um universo que com tempo próprio integra o(s) dentro(s) e o(s) fora do corpo(s) [...] os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento” (Bachelard, 1993, p.205). Nesse sentido, pensar e perceber a autonomia do Corpo Voz teatral sob reflexos do devaneio poético bachelardiano se faz singular — a partir da respiração e de direcionamentos objetivos — necessária e misteriosa.

III — Outras camadas: Vozes, alguns exemplos e outros desdobramentos ainda sem nome

Após adquirir um certo domínio solar que pode ser parcialmente pensado



como diurno bachelardiano e que advém da apropriação técnica consciente, que é um saber contínuo que acontece e é apreendido pelo e no Corpo, e após certo tempo de treinamento, direciono o Corpo Sonoro sob outra perspectiva da utopia foucaultiana, cujo prisma leva-me a imaginar um Corpo Utópico.

Não, verdadeiramente não há necessidade de mágica [...] não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*. [...] elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele. Em todo caso, uma coisa é certa, o corpo humano é o ator principal de todas as utopias (Foucault, 2013, p.11-2, grifo do autor).

O momento de domínio técnico — imaginário — advindo da prática contém momentos de criação poética cuja potência é possível sentir, perceber, identificar ou imaginar — aqui não importa — como uma certa dissolução dos contornos do ego pelo Corpo Poético. Refiro-me às transformações que ocorrem no Corpo após três ou quatro horas sob trabalho vocal, e, também, à autopercepção consciente desse estado sob esses sentidos que se desdobram em tantas outras camadas expressivas. Transformar-me, tornar-me e perceber-me, gradativamente, como vibração sonora vocal e poética, transforma igualmente o(s) espaço(s) que ocupo. Imagino as heterotopias como espaços sentidos, poéticos e utópicos. Espaços com vibração e ritmo próprios.

Após os laboratórios de investigações e de criações vocais, ler o texto de Foucault: “meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (Foucault, 2013, p.14), além de provocar movimentos reflexivos sobre o ofício de atriz, é também, como atriz, perceber as imagens do texto afetarem meu corpo como poesia. E, sobretudo, além de reconhecer essa potente repercussão, é também permitir-me sofrer forte identificação e recebê-las plenamente com o Corpo. Isso não significa buscar, ingenuamente, uma simetria do pensamento foucaultiano com a prática vocal, ainda que imaginária, mas, de fato provoca um sentido, pois ele potencializa problematizações sobre princípios e procedimentos técnicos da atuação que envolvem a presença, a imaginação, a dilatação, a irradiação e a amplificação, bem como as dialéticas, corpo e alma, interno e externo, e, ainda a



visão paradoxal sobre a consciência do movimento e o momento presente na realidade teatral, entre outros. No que concerne, que o pensamento foucaultiano ilumina esse projeto e contribui com problematizações sobre conceitos basilares da atuação. Também permite imaginar a minha alma como poética e, por essa via, potencializa a criação de corpos, tempos e espaços diversos. Ele também provoca, nutre e problematiza o processo de composições, o dizer genuíno do Corpo — ora na criação de dramaturgias plurais, ora na criação de partituras e subpartituras, ora na retomada do material codificado. Direciono o foco, nesse momento, ao corpo dilatado foucaultiano, e, por ele, desperto meus próprios fantasmas:

Então, o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? (Foucault, 2013, p.14).

Resgato do meu diário de trabalho alguns seres, espaços, mitos, coisas, símbolos — fantasmas — que, após duas, três ou quatro horas de trabalho vocal ininterrupto e em desenvolvimento do aquecimento, surgem e fazem-me sentir porosa, transparente, aculturada, povoada e povoando, e que são, momentos pelos quais, paradoxalmente reconheço-me e estranho-me. Momentos que entro no fluxo da dinâmica para buscar a precisão da partitura, descobrir novas sutilezas, avançar na composição, improvisar algum elemento, retomar o material improvisado, (re)codificar, anotar e retomar. Cito alguns momentos de composição pelos quais, da minha subpartitura e dramaturgia de atriz Sou e Estou: — *Onça pintada deitada sobre o galho alto e enorme de uma árvore que observo, e que também me observa pelo vidro da janela;* — *Espadas duplas que cortam o tempo, abrem fendas e criam camadas de espaços geométricos;* — *Abismo que se abre frente aos meus pés enquanto caminho e não caio. Caminho e giro meus braços;* — *Mãos que giram o mundo de modo delicado, intenso e constante;* — ¹⁰; — *Gueixas siamesas que caminham, dançam, cantam, giram, ajoelham-se, brincam com diversos tons vocais como ações vocais, e se divertem muito. Parecem felizes. Mas,...* — *Coro de bêbados. Vozes dentro das vozes.*

¹⁰ Anotações de partituras individuais do diário de trabalho da autora, resultantes de experimentações vocais em laboratórios de criação e assumidas como material dramaturgício.



Decorrente dessa segurança e liberdade técnica, percebo, observo e penso o Corpo em laboratório, gradativamente, após horas de trabalho vocal contínuo, tornar-se poroso e dilatado — sinto-me quase transparente — e, por esse quase que é denso, vivo, que me atravessa, que me desvela e que também sou eu, é possível perceber e habitar outras camadas de espaço em outras dobras de tempo, sem, no entanto, deixar de estar presente, atenta e agindo técnica e conscientemente sobre o espaço físico sob o material codificado. O domínio técnico, nesse caso, é necessário ao desenvolvimento de certa qualidade no trabalho, tanto em sua duração quanto na diversidade de camadas que o constituem.

Tornar-me porosa e sentir-me transparente é trabalhar o Corpo Voz, gradativamente, aquecendo o aparato fonador enquanto aqueço a imaginação. Gradativamente, o Corpo em trabalho transforma sua própria rigidez cotidiana, sua densidade e tônus muscular, sua consciência e pontos de concentração que se aquecem até tornarem-se e sentirem-se apenas vibração sonora e, nela, e por ela, tornar-se coisas e seres que advêm de outros mundos.

Trabalhar sobre o Corpo Voz para aquecê-lo — no sentido literal e metafórico — e abri-lo — no sentido utópico — ao processo de criação é um certo conhecimento técnico e sensível que inclui direcionamento do foco da atenção aos conteúdos técnicos e dramaturgicos. É como tratar a si mesmo, respeitosa e verdadeiramente, como matéria-prima à busca do direcionamento do trabalho vocal — em contracenação e individualmente — até atingir frequências e tonalidades sonoras desconhecidas que despertem imagens, utopias, heterotopias e poesia.

Quanto mais o trabalho vocal se desenvolve, mais a minha voz cria outras Vozes. Atingir esse estágio do trabalho também traz uma sensação ao corpo cotidiano (Barba, 2010), torna-o mais leve, e o Corpo Voz mais denso e mais evidente, tanto pela qualidade da vibração sonora vocal criada quanto pela imagem poética que o transforma e se inaugura.

Insisto, não se trata de força bruta. Não significa falar mais alto ou berrar. Longe disso! A qualidade poética que se adensa pelo trabalho independe do



timbre, da velocidade, do volume ou virtuosismo técnico utilizados. Trata-se da qualidade plástica e poética de formas, seres e espaços cuja análise e observação devem respeitar essa natureza. Pensar o processo de criação cênica a partir do trabalho vocal, sob a luz da utopia que transforma plasticamente o Ser, leva-me a compor um pequeno movimento em *pas de trois*, e, por ele, incluir certo pensamento artaudiano sobre o Teatro Alquímico, no qual:

Entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro (Artaud, 1999, p.49).

Por conseguinte, também penso o movimento criativo da pesquisa como um movimento de dupla natureza, a diurna e a noturna, que pode ser visto sob um prisma bachelardiano como o paradoxal e complementar *homem das 24 horas*, “pois, ele é o único capaz de transitar tanto pelas vias diurnas quanto pelas vias noturnas do pensamento, sem nunca sessar e nem ceder [...]” (Machado, 2016, p. 12).

Encerro o texto sabendo que o movimento da reflexão, assim como as imagens poéticas, não cessa. Resgato as noções de resquício e de resíduo que utilizo para pensar a partitura corporal e vocal em relação à totalidade cênica e poética, aqui, denominada, Vozes. Imagino, penso e sinto o texto, igualmente como um resquício, como uma partícula, como um fragmento de algo, de um acontecimento, em parte resultante de uma *alquimia* misteriosa, e que não existe mais. E que, por uma via abstrata e igualmente misteriosa, pode conectar com essa materialidade utópica – sendo restituível – e criar heterotopias, sendo, portanto, ele mesmo, e, em simultâneo, além de um fragmento, uma energia, uma vibração, e um contra espaço. Quiçá, outra utopia.

Referências

AGRIPINA, Encarnación Alvarez Ferreira. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.



ALMEIDA, Vera Lucia Paes de. *Corpo Poético: O movimento expressivo em C. G. Jung e R. Laban*. São Paulo: Paulus, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa*. Campinas: Hucitec, 2010

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

DUBATTI, Jorge. *Teatro dos Mortos*. São Paulo: Edições SESC, 2016

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

JAPIASSU Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JULLIEN, François. *Do 'tempo': elementos para uma filosofia do viver*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito da Arte na Ciência*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

MACHADO, Fernando da Silva. (2016) Diurno e noturno no pensamento de Gaston Bachelard. *Cadernos do PET Filosofia*, v. 7, n. 13, p.11-23, jan./jun.

Recebido em: 24/02/2021

Aprovado em: 25/07/2021