UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO (BACHARELADO)

RICELLY PEREIRA DE SOUSA

SEMEANDO *SOLO* – O brotar de uma Performatividade no contexto do isolamento social

JOÃO PESSOA
2020

RICELLY PEREIRA DE SOUSA

SEMEANDO *SOLO* – O Brotar de uma Performatividade no contexto de isolamento social

Monografia de graduação apresentada ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Fernandes

JOÃO PESSOA

2020

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S725s Sousa, Ricelly Pereira de.
Semeando solo: o brotar de uma performatividade no contexto do isolamento social. / Ricelly Pereira de Sousa. - João Pessoa, 2020.
53f. : il.

Orientação: Adriana Fernandes.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Teatro - TCC. 2. Corpo e voz. 3. Memória. 4. Performance. 5. Performatividade. 6. Oralidade. 7. Corpooral. 8. Solo de Atriz. I. Fernandes, Adriana. II. Titulo.

UFPB/CCTA CDU 792(043.2)

Elaborado por Susiquine R. Silva - CRB-15/653

RICELLY PEREIRA DE SOUSA

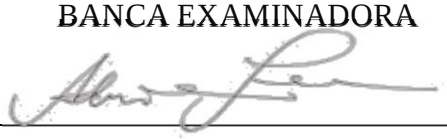
SEMEANDO *SOLO* - O Brotar de uma Performatividade no contexto do isolamento social

Monografia de graduação apresentada ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Teatro.

RESULTADO: APROVADO NOTA: 9,7

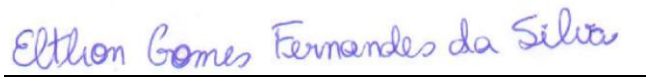
João Pessoa, 14 de **DEZEMBRO** de 2020

BANCA EXAMINADORA



Professa. Dra. Adriana Fernandes (orientadora)
UFPB

Professa. Me. Candice Didonet (examinadora)
UFPB



Prof. Dr. Elthon Gomes Fernandes da Silva (examinador)

UFPB

Profa. Dra. Mônica de Almeida Prado Montenegro (examinadora externa)

Nesse tempo a gente era quando crianças.
Quem é quando criança a natureza nos mistura com as suas árvores,
com as suas águas, com o olho azul do céu.
Por tudo isso que eu não gostasse de botar data na existência.
Por que o tempo não anda pra trás.
Ele só andasse pra trás botando a palavra quando de suporte.
(Manoel de Barros, Tempo XV, Memórias Inventadas – A segunda Infância)

AGRADECIMENTOS

Uma semente plantada é sopro de esperança. Para germinar, antes de tudo, é preciso crença no seu potencial de vida. Primeiramente, ao segurá-la em delicadeza, lançamos o sonho, para então com cuidado depositá-la alguns centímetros cavados na terra. Cobrimos, regamos, cuidamos, até receber o sinal verde da sua conquista de superfície. Aquele pequeno filete, que lutou bravamente para vir à tona, é magicamente o princípio de tronco, galhos, folhas, flores, frutos.

Brotar é também a certeza de que a planta enfrentará diversas intempéries, as quais poderá resistir bravamente expandindo suas raízes, trocando nutrientes e informações com as mais diversas formas de vida que existem abaixo e acima do solo. E é através desse aprendizado que decido realizar esse processo criativo.

Agradeço a força dos ancestrais que me guiam, aos quais busco me conectar cada vez mais estreitamente. As minhas avós, Lilia e Dora, que me amaram incondicionalmente. A quem me deu a vida, minha mãe Ana Maria, meu pai Claudiomar, pelo tempo que esteve presente nesse plano, e por suas imensuráveis dedicações para me dar a firmeza de caminhar livre sobre esse solo, podendo expressar quem eu sou e no que acredito. A meu irmão Rudson, por ser meu alicerce e apoio nas decisões e reviravoltas do caminho.

Agradeço a professora Adriana Fernandes, que me estendeu a mão e acreditou nessa jornada de pesquisa artística. Aos membros da banca, Candice Didonet, Elthon Fernandes e Mônica Montenegro, pela leitura atenta e sensível, e indicações dos caminhos para a primeira poda desse brotar, que permitirá expandir ainda mais o conhecimento adquirido. Aos professores do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, que contribuíram para meu crescimento acadêmico e artístico, em especial a Nyka Barros, Liria Araújo, Carolina Laranjeiras e Sérgio Oliveira.

A quem me nutriu de amor e tanto ajudou nesse semear, Marceonila Marcela. Aos amigues que são meus pés, mãos, olhos, ouvidos, respiros, acalanto e coração Luara, Karla, Rhiana, Teo, Mylla, Maya, Mika, Maria, Tatá, Mirela, Edson, Rayssa, e tantos outros, que a quarentena afastou do convívio, mas que habitam meus afetos e memórias.

Dedico esse solo especialmente a professora e artista Daniela Santos, pela certeza de que a semente do nosso breve encontro será sempre flor na minha jornada artística.

RESUMO

Semeando *Solo* narra a constituição de uma performatividade em tempos de isolamento social. Tem como seu objeto o desenvolvimento de uma dramaturgia própria que aborde a temática da oralidade, entrelaçada pelo compartilhar da história e memórias da atriz pesquisadora-brincante, alinhavadas pelas canções recolhidas no cancioneiro da cultura popular. Através dos estudos da prática corpo-vocal, a atriz encontra como cultivo para expansão da oralidade o *Corpooral*, de Mônica Montenegro, e adota a prática a fim de potencializar sua pesquisa. A performatividade em processo, desenvolvida no período de escrita dessa monografia e que deve continuar após sua defesa, é relatada aqui em seus aspectos de trabalho solo, numa trajetória que pode revelar sua dinâmica artística.

Palavras-chave: corpooral; memória; oralidade; performatividade; solo de atriz.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Volumes Relacionais 33
Figura 2 – Fluxo em 8 34
Figura 3 – Voz Projetada x Voz Dilatada..... 36

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO** 9

2 TEATRO PERFORMATIVO, MEMÓRIA E OS CAMINHOS PARA O TRABALHO SOLO DA ATRIZ 11

2.1 PERFORMANCE OU PERFOMATIVIDADE: ATUALIZANDO PRINCÍPIOS 12

2.2 MEMÓRIAS EM ALINHAVO: COSTURAS DRAMATÚRGICAS PARA CONSTITUIÇÃO PERFORMATIVA 16

2.3 PALAVRA EM EVIDÊNCIA: PERFORMATIVIDADE DA VOZ EM EVOCAÇÃO A ORALIDADE/VOCALIDADE 19

2.4 TEMPOS DE RECOLHIMENTO E ESPERA: POSSIBILIDADES E DESAFIOS PARA O TRABALHO SOLO DA ATRIZ NO CONTEXTO DO ISOLAMENTO SOCIAL 23

3 CORPOORAL – UM CULTIVO PARA A ORALIDADE EXPANDIDA 27

3.1 O TRABALHO DE PERCEPÇÃO DA RELAÇÃO CORPO-VOZ 30

4 O PROCESSO DA PERFORMANCE 37

4.1 AGUAR TODOS OS DIAS: O DESENVOLVIMENTO DE UMA DRAMATURGIA PRÓPRIA 37

4.2 CORPO EM COMPOSTAGEM: A ATENÇÃO À RESPIRAÇÃO E PRÁTICAS PARA (RE)NASCER *CORPOORAL* 38

4.3 (DE)COMPOSIÇÃO: DO FAZER-SE LAMA AO BROTAR DE UMA PERFORMATIVIDADE EM SUPERFÍCIE 42

4.4 FLORIR ARTE EM TEMPOS REMOTOS: CHEGAREI À SUA CASA SE VOCÊ CHEGAR À MINHA 45

5 **CONSIDERAÇÕES FINAIS** 46

REFERÊNCIAS 48

ANEXOS 51

1 INTRODUÇÃO

Semeando *Solo*[1] é o brotar de uma inquietação. Aguada nesse período de isolamento social, que ainda prossegue sem vias de término, chegada a primavera é tempo de ver florescer. Nasce da decisão: se há solidão aflorada no peito da atriz, que se faça arte desse sentir e de tudo mais que estiver misturado a ele. Tudo incerto, mas fértil para a criação.

Iniciada em período pré-pandêmico, quando vislumbrada enquanto pré-projeto de TCC, a pesquisa abrangia uma vivência com Mestras do Coco de Roda da Paraíba, para a partir dessa troca desenvolver uma prática para atriz que envolvesse a singularidade da voz no contexto da oralidade, como potencialidade do corpo-voz. Os encontros com as Mestras aconteceram a partir de outubro de 2019, para aproximação, apresentação da pesquisa, autorização e conexão afetiva com as mesmas, mas tiveram de ser interrompidos em março de 2020, ao ser decretado o período de quarentena.

Com a inviabilidade de realização da pesquisa de campo, principalmente pelo fato das Mestras se caracterizarem enquanto grupo de risco, o objetivo da pesquisa teria que ser modificado. Muitas incertezas e desapegos foram vivenciados para dar seguimento. Até que surge a solução: que seja um trabalho *Solo*, e se torne oportunidade para o amadurecimento e aprimoramento do fazer artístico da atriz-performer-pesquisadora.

O objetivo restitui-se como desenvolvimento de uma performatividade, enraizada numa dramaturgia própria, (a)crescida em caule e galhos pela expansão da oralidade, através do cultivo acolhido para o processo – O *Corpooral*, de Mônica Montenegro (2019).

A fertilidade desse *Solo* se compõe em minha trajetória enquanto atriz, nascida ainda no período escolar, nos bons ventos de 2003, em que descubro a voz como desafio que requer cuidados, para uma melhor compreensão de seu funcionamento, em busca do aperfeiçoamento.

O plantio das experiências teatrais passa a ser associado às vivências na cultura popular a partir de 2010, ano em que me tornei flor integrante do Coco de Roda de Mestre Severino. No terreiro de meu Mestre Severino, na Vila de Ponta Negra - Natal/RN, me torno brincante[2], atenta à oralidade, desenvolvo uma audição aguçada para apreensão dos versos e desvendo a capacidade de entoar um canto simultâneo a movimentação coreográfica. Identifico nesta

1 Solo grafado em itálico nesse trabalho refere-se à criação performativa realizada pela atriz, intitulada a partir da ambiguidade do termo enquanto dramaturgia solo e representação do trabalho realizado no solo (terra).
2 Chama-se "brincante" ao indivíduo que participa de manifestações de tradição oral, como Coco de Roda, Reisado, Bumba-meu-boi, Maracatu Rural, dentre outros.

experiência uma bagagem de inestimável valor, que enriquece e caracteriza minhas pesquisas corpo-vocais.

Ao chegar à Paraíba, em 2017, para cursar a graduação em Teatro na UFPB, deparei-me com um rico cenário cultural à sombra de árvores frondosas, ancestrais em seus territórios da cultura popular e passei a frequentar seus terreiros em toda oportunidade festiva – Coco do Gurugi, no terreiro da Mestra Ana; Ciranda da Penha, pés descalços n'areia da praia da Penha; Feijoada de Vó Mera, evento em que recebe seus netinhos na sua Casa de Cultura, no bairro do Rangel; Coco do Forte, nas terras de Mestra Têca de Cabedelo; Quintal da Ciranda, dos Mestre João e Cissa do Nascimento, no Vale do Gramame; oportunidades de ver brilhar no palco o Coco de Caiana dos Crioulos e Mestra Odete de Pilar, de Alagoa Grande/PB; participar da celebração do dia nacional do índio e sentir a vibração da roda de Toré de luta e resistência dos potiguaras, moradores das aldeias da Baía da Traição; ver as Sementes do Mestre João do Boi, grupo infantil de Cavalo Marinho cuidado pro Mestra Tina; brincar até rachar os pés no I Festival de Coco e Ciranda da Paraíba, que reuniu 12 grupos de toda Paraíba para celebrar suas (r)existências. São inúmeros atravessamentos, que vibrarão aqui dentro até que mingue a seiva que me atravessa dos pés à cabeça. Esta performatividade retorna efeito de todas as oportunidades de crescimento vividas nesta terra.

Recolhida as amostras, complemento essa análise de *Sol*o com outros nutrientes, no primeiro tópico para enriquecimentos conceituais de Performance, em Schechner (2006), Teixeira (2007) e Langdon (2006), Teatro Performativo, em Féral (2008) e Acácio (2011), Memória em Smolka (2000) e Santhiago (2018), Performance da Memória, em Lopes (2010), Vocalidade, em Zumthor (1993), nos estudos da voz, em Carvalho Filho (2002), Aleixo (2007), Fernandes (2011), no terreno fértil da canção, em Tatit (1986); no grito da Gota, em Lorenzo (2014), nas atriz-criadoras, em Romano (2013) e no ator-compositor, em Bonfitto (2002). No segundo tópico abordo o terreno fértil e arado dos estudos realizados sobre a pesquisa *Corpooral* de Montenegro (2019), que germinam no desenvolvimento da prática e dramaturgia descritos no terceiro tópico.

Que seja flor.

2 TEATRO PERFORMATIVO, MEMÓRIA, VOCALIDADE E OS CAMINHOS PARA O TRABALHO *SOLO* DA ATRIZ

Para compreender melhor o processo criativo deste trabalho, identifico sua conceituação teórica enquanto teatro performativo. As leituras englobaram os princípios dos estudos sobre performance, através do conceito de comportamento restaurado apresentado por Richard Schechner (2006) e compreende os desdobramentos de sua pesquisa através do histórico de estudos da performance registrado por João Gabriel Teixeira (2007); analisa outras abordagens trazidas por Esther Jean Langdon (2006); toma como contribuição a atualização conceitual do termo para teatro performativo, de acordo com Josette Féral (2008), elaborando uma reflexão sobre uma das marcas do teatro performativo atual, que é trabalhar com o "recurso ao real", como aborda Leandro Acácio (2011).

Abrange também o conceito de memória, sob uma perspectiva histórico-cultural, em Ana Luiza Smolka (2000); a ideia de que a evocação da voz na memória consiste num conceito psicológico e social, de acordo com Ricardo Santhiago (2018), e seu potencial criativo como performance da memória, embasada na caracterização de Beth Lopes (2010).

Como a investigação tem se encaminhado para uma representação em que a palavra ganha foco principal, discorro sobre os caminhos percorridos pela oralidade, culminando na conceituação de vocalidade de Paul Zumthor (1993); a consideração do trato das palavras no entre caminho entre fala e canto, de acordo com Moacir Carvalho Filho (2002); a percepção de elementos coloquiais da fala na canção popular brasileira sob análise de Luiz Tatit (1986); a corporeidade da voz de Fernando Aleixo (2007) e a importância da prática para tornar as palavras persuasivas, em Adriana Fernandes (2011).

Por último, propõe desbravar os caminhos para a constituição de uma obra solo, de acordo com as narrativas de desafios expressadas por Tatiana Lorenzo (2014); almeja alcançar as potencialidades de escritas das atrizes-criadoras do Odin Teatret, descritas por Lucia Romano (2013) e uma construção consciente dos elementos e da complexidade do ofício de atriz-compositora, de acordo com Matteo Bonfitto (2002).

2.1 PERFORMANCE OU PERFORMATIVIDADE: ATUALIZANDO PRINCÍPIOS

Os estudos da performance têm como pioneiro Richard Schechner, professor da *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova Iorque (NYU). O autor segue como um dos principais colaboradores deste vasto campo de conhecimento. Segundo Schechner (2006), o que define um acontecimento enquanto performance é a sua correspondência com o conceito de comportamento restaurado:

> Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são "comportamentos restaurados", "comportamentos duas vezes experienciados", ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. [...] Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. (Schechner, 2006, p. 28)

Assim, partindo da premissa de que "o comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance" (Schechner, 2006), defino inicialmente a experimentação em desenvolvimento para esta pesquisa como performance. Aquilo que é escolhido para ser encenado "sou eu me comportando como aprendi", utilizando da ferramenta arte "igual a vida" para transformar movimentações e diálogos em uma trajetória trazida à público em cena.

Realizá-la de maneira remota, não por escolha, mas premida pela situação de pandemia pela COVID-19, torna-se uma alternativa enriquecedora, no sentido de que

> Cada vez mais as pessoas experienciam suas vidas como uma série de performances conectadas que quase sempre se sobrepõem [...]. O sentimento de que "a performance está em todos os lugares" aumenta por causa de um ambiente mediado, onde as pessoas se comunicam por telefone e pela internet, onde uma quantidade ilimitada de informação chega pelo ar. (Schechner, 2006, p.49)

Acredito que, mais do que nunca, devido ao isolamento social, estamos dependentes do consumo de conteúdos de entretenimento ofertados on-line. Filmes, séries, jogos, redes sociais, *lives, podcasts*. E, dentre essa gama de possibilidades, as performances podem conquistar seu espaço de transmissão através das redes. Adaptar-se ao momento, utilizar da tecnologia que temos em mãos, para transmitir ao mundo nossas criações artísticas, mostra-se hoje como a única alternativa para mantermos o vínculo com o público, mesmo que de forma remota.

"Mas, o que são os estudos da performance, afinal?" A indagação suscitada por Teixeira (2007) encontra respostas nos estudos de Schechner (1997), estabelecendo que a (in) direção é a característica principal dos estudos da performance. Segundo o autor, Schechner afirma ainda

que “os PS [*Performance Studies*] assumem que estamos vivendo num mundo pós-colonial onde culturas estão colidindo, interferindo umas nas outras e se hibridizando energeticamente” (Teixeira, 2007, p. 10).

Por isso, adotar o cerne desse experimento enquanto performance também diz respeito a decidir por uma criação expressiva mais inclusiva do que outras formas teatrais, cuja dramaturgia será construída com total liberdade criativa, considerando que “abordar um fenômeno como performance apresenta certas vantagens. Podem-se considerar os seus elementos enquanto provisórios, em processo, existindo e mudando no tempo, em ensaio, “como se fossem””. (Teixeira, 2007, p. 11)

Assumir a interdisciplinaridade que envolve o acontecimento performativo é admitir que outros campos de pesquisa têm muito a contribuir para o estudo desses fenômenos em processo. Campos como a antropologia e a sociologia têm abordado amplamente os estudos em performances, suscitando diálogos teóricos e analíticos e ampliando conceitos.

Em reflexões trazidas por Langdon (2006), a autora expõe um paradigma sobre a performance e sua diversidade, através da vertente representativa dos estudos de Bauman e Briggs, ao identificar a ausência de discussões e pesquisas orientadas na área. Segundo a autora, “a perspectiva de Bauman surgiu inicialmente da preocupação em identificar os gêneros particulares de performance de um grupo e de como as pessoas os constroem e produzem.” (Langdon, 2006, p. 167) Trabalhos nessa perspectiva desenvolveram pesquisas de identificação de etno-gêneros de fala, assim como caracterização e descrição de eventos nos seus contextos específicos – o que forneceu um novo olhar para análise, apontando que performances são um ato de comunicação, mas que se distinguem de outras formas expressivas por sua função “poética”, que ressalta o modo de expressar e não o conteúdo da mensagem.

> “Causar estranhamento”, suscitando um olhar não-cotidiano, e produzir momentos onde a experiência está em relevo, também são características dos atos performáticos segundo a abordagem de Bauman e Briggs (Bauman, 1977; Bauman, Briggs, 1990, apud Langdon, 2006, p. 168).

A autora sintetiza que para Bauman (1977) existem cinco elementos que se caracterizam como essenciais da performance, são eles: *display*, ou exibição frente aos outros; a *responsabilidade de competência* assumida pelos atores; a *avaliação* por parte dos participantes; *experiência* em relevo – as qualidades expressivas, emotivas e sensoriais se constituem na experiência emergente; *keying* ou sinalização como metacomunicação, que distingue o momento de ruptura do fluxo normal de comunicação.

Tais apontamentos deixam claro os objetivos almejados ao executar esse experimento performático. Mesmo que o que se mostre ao público – que não estará presente fisicamente, mas se fará presente conectado à transmissão – ainda esteja em processo, o importante é que esteja sinalizado tratar-se-á de uma experiência extra cotidiana, e espera-se que se encontre meios para que a exibição da mensagem desejada chegue até o espectador.

> Performance surge no final do século vinte, uma época marcada por uma reviravolta na antropologia influenciada pela condição crítica da teoria contemporânea, pela condição pós-moderna e pelo questionamento do status da cultura como conceito- chave na antropologia. A proposta de Bauman e seus colegas, tanto quanto as outras abordagens performáticas, oferecem contribuições ricas para o diálogo que a antropologia vem travando com outras disciplinas e também com nossos colaboradores na pesquisa de campo, de uma maneira que ressalta as negociações, a criatividade e a dinâmica da interação humana e atende às questões contemporâneas que tratam da experiência de estar no mundo. (Langdon, 2006, p. 176)

Ao tomar conhecimento do termo *teatro performativo*, como uma forma de realização teatral em que a noção de performatividade será o centro de seu funcionamento, abordagem evidenciada por Josette Féral (2008), encontro com uma terminologia mais adequada a este trabalho. Segundo Féral (2008), "existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos" (Féral, 2008, p. 197). A autora defende que o teatro muito se beneficiou com os estudos da performance, e que, cada vez mais, tem adotado alguns elementos que o inscrevem como performatividade cênica. Tal adequação do termo se torna necessária na medida em que duas linhas de pensamento ampliavam largamente os elementos de estudos da performance. A primeira, de

Schechner, citado anteriormente, difundia

> [...] a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era "étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política". (Féral, 2008, p. 198)

Quadro que passará a incluir, "junto à noção de performance, todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano. Uma inclusão tão vasta suscita, sem dúvida, um problema importante." (Féral, 2008, p. 199). Um segundo questionamento evidencia a reflexão de que essa expansão teria como objetivo o fim do conceito de teatro, em especial o dramático, sobretudo por um desejo político de atacar a separação radical entre cultura de elite/nobre e cultura popular/de massa.

A segunda linha de pensamento apontada por Féral (2008) diz respeito aos estudos de Huyssen (1986), e seus esforços para lançar um livro em que reúne artigos que testemunham uma reflexão empenhada em mostrar

> [...] que é o modernismo – e não as vanguardas históricas – que é responsável por uma ruptura entre uma visão elitista da arte e da cultura popular e que é igualmente responsável pelo afastamento da arte das esferas política, econômica e social. [...] Sua visão trata da performance no seu sentido puramente artístico – e não antropológico. Ele se coloca numa visão essencialmente estética que continua a dominar na maior parte de nossos departamentos das artes do espetáculo. (Féral, 2008, p. 199)

Essas duas visões distintas de performance passam a influenciar dois grandes eixos teóricos, a partir dos quais se passa a pensar o teatro na atualidade: performance como arte e performance como experiência e competência. Na necessidade de cessar essa filiação que opera sobre essa ruptura epistemológica nos termos, a autora sugere a adoção da expressão "teatro performativo", que evidencia o fato de 'fazer' enquanto primordial e torna um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.

> Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. (Féral, 2008, p. 209)

O trabalho de Féral tem se difundido no campo da pesquisa em teatro e elencado como conceito para as definições das práticas teatrais contemporâneas. Visto que a experimentação idealizada a partir dessa pesquisa trará a "importação do real" para a cena, aspecto ligado diretamente ao teatro performativo, tomo para vias de embasamento teórico o termo performatividade.

Vale salientar que a palavra performatividade foi inserida por Schechner como um tema fundamental dos *Performance Studies*, e trata de um campo de pesquisa que forma elos com uma grande variedade de conceitos, teorias, termos, discussões. Dentre eles, o que me interessa são os aspectos relativos à posição do autor acerca do termo, que contribuirá para a análise sobre o que se compreende como teatro performativo. Para Féral (2008) este conceito tem como objetivo redefinir o teatro na atualidade, que carrega em seu particular um jogo de relações/tensões entre teatralidade e performatividade.

> [...] a teatralidade, para Féral, é o que permite ao espectador reconhecer, por meio de convenções e referências socioculturais, que está diante de uma ficção. Já a performatividade, intrincada com os elementos da performance, tem a intenção de desarticular esses "acordos" prévios, colocando o espectador, mesmo que por instantes, dentro da ação (ou, ao menos, entre o acontecimento e a ficção). (Acácio, 2011, p. 52)

Ao estabelecer o acontecimento enquanto performatividade, a atriz *performer* em cena se coloca em risco ao passo que aquilo que oferece ao espectador equivale a um processo, ações não mediadas, estabelecendo um jogo para a criação de sentido. Esse risco, afirma Féral (2008), deve ser constitutivo como princípio obrigatório na performatividade. "Dessa forma, o teatro performativo empreende mais ênfase na ação realizada pelo performer (presença) do que em uma representação." (Acácio, 2011, p. 55)

Féral (2008) também aprofunda sua análise evidenciando outro traço do teatro performativo atual: a "importação do real para a cena", refletindo sobre a função particular do uso da tensão entre o real e o ficcional em cena. Para a autora, o objetivo da utilização desse artifício nas experiências teatrais hoje seria "criar efeitos também voltados para o espectador, pois, elas querem, sobretudo, provocar a percepção desse espectador, desafiar sua inteligência e, assim, instalar um modo novo de relação entre ele e a obra" (Acácio, 2011, p. 63).

De tal modo que posso afirmar que, com a "importação do real" para a cena, a percepção do espectador não estará em algo, mas transitando entre o que se caracteriza enquanto espetáculo e o que de fato seria real. Esse entre, como um movimento de "ir e vir", acaba por gerar uma gama infinita de perceptividades, que varia de acordo com cada espectador.

Compreendido a responsabilidade do fazer brotar a performatividade Semeando *Solo*, sigo em busca dos caminhos e tramas possíveis de abordar para a concepção de sua dramaturgia.

2.2 MEMÓRIAS EM ALINHAVO: COSTURAS DRAMATÚRGICAS PARA CONSTITUIÇÃO PERFORMATIVA

Na tentativa de estabelecer este ato performativo, importo do real para construir uma dramaturgia própria em cena. Recorro a fonte que considero primordial para estabelecer um diálogo verdadeiro com o espectador: a memória. Ela, que por vezes reconheço ser falha para acontecimentos recentes e trivialidades, encontra caminhos misteriosos e expande um acervo pessoal de canções, citações, poesias, imagens sinestésicas e tantas outras.

Como quem tateia com calma por um território íntimo e ao mesmo tempo desconhecido, busco caminhos que me levem a estabelecer conexões e reflexões sobre o momento histórico em que vivemos, que impôs a humanidade o recolhimento em seus lares. Situação que estabelece um convite a adentrarmos nossas mentes e percebermos seus trânsitos, muitas vezes em desconexão com o tempo do agora. Isolados em casa, nos transportamos para lugares antes visitados, revisitamos memórias, ressignificamos acontecimentos, buscamos adaptação a este novo normal, em que a presença, ao menos por enquanto, não pode ser efetiva.

> Aristóteles distingue a memória propriamente dita, a mneme, faculdade de conservar o passado; da reminiscência, a mamnesi, faculdade de invocar voluntariamente o passado. Sua teoria do conhecimento traz novas contribuições ao estudo da memória. Para Aristóteles, as impressões sensoriais são a fonte básica de conhecimento; sem elas, não pode haver conhecimento. As percepções trazidas pelos sentidos são primeiramente tratadas pela faculdade da imaginação e são as imagens assim formadas que tornam-se material para a faculdade intelectual. A imaginação é vista como intermediário entre a percepção e o pensamento. É essa parte da alma, responsável por produzir imagens, que possibilita os processos superiores de pensamento. A alma nunca pensa sem uma 'imagem mental'; a faculdade de pensar pensa em imagens mentais. (Smolka, 2000, p. 177)

Tenho me ocupado em levantar questionamentos tais como quais memórias acessamos nesses tempos remotos, o que vamos lembrar desse período e o que faremos questão de esquecer. Quais histórias construímos para serem contadas as gerações futuras ou como estabelecemos nossa presença em meio à distância. São questões que me atravessam e passam a habitar a dramaturgia que se estabelece para esta pesquisa. A imaginação, nossa leal companheira nas ocasiões de solidão ou introspecção, é quem será guia para estabelecer esse diálogo com os espectadores.

> Sob os mais diversos pontos de vista, a linguagem é vista como o processo mais fundamental na socialização da memória. A possibilidade de falar das experiências, de trabalhar as lembranças de uma forma discursiva, é também a possibilidade de dar às imagens e recordações embaçadas, confusas, dinâmicas, fluidas, fragmentadas, certa organização e estabilidade. Assim, a linguagem não é apenas instrumental na (re)construção das lembranças; ela é constitutiva da memória, em suas possibilidades e seus limites, em seus múltiplos sentidos, e é fundamental na construção da história. (Smolka, 2000, p. 187)

Falar sobre, compartilhar com o outro, ouvir a própria voz sendo enunciada e tornar os pensamentos algo tangível, apreciável. Para potencializar esta ação, busco por artifícios que sensibilizem as percepções dos indivíduos a respeito da voz produzida, relacionando-a diretamente a valores extraídos de suas experiências psíquicas e sociais. Constituir enquanto

texto entoado diversos conteúdos da memória: canções, versos poéticos, recordações, lugares, histórias.

Particularmente, guardo com apreço recordações de diálogos com familiares, amigos e, principalmente, Mestres da cultura popular, em que entremeado às histórias, surgem canções. É extremamente encantador compartilhar de uma palavra, que ao ser pronunciada, de repente se torna fio condutor para acionamento de um verso; convidativo a entoá-lo em melodia e que divide com o ouvinte o rastilho de pólvora das conexões neurológicas que trouxeram a canção à tona.

> Assim como as histórias individuais, as canções também têm a capacidade de encarnar
> - em criações lírico-musicais de três ou quatro minutos, portanto ainda mais sintéticas
> - fenômenos sociais amplos, padrões culturais, visões de mundo, etc. [...] Por meio das canções, mapeamos o amplo território de sentidos palmilhado pelas vozes, na cultura – e nos reconhecemos como portadores e multiplicadores desses sentidos. (Santhiago, 2018, p. 597-598)

A fim de incorporar a prática da oralidade como parte de minha expressão artística, exercito a atenção e a escuta, tornando-as norteadoras das minhas pesquisas. Percebo cada vez mais estreita a correlação entre voz e memória e as possibilidades de potencializá-las enquanto multiplicadoras de sentido.

> Para a história oral, a voz é um componente central: ela permite que um sujeito saia de si, expanda os limites de seu corpo, penetrando no outro. É a voz em toda a sua potência – uma voz de afeto, uma voz que afeta, não mais uma voz instrumentalizada para o cumprimento das tarefas cotidianas, mas dignificada em uma ocasião memorável. (Santhiago, 2018, p. 599)

Desse modo, a ideia inicial da performance em questão também perpassa por explanar sobre a compreensão da minha ancestralidade, através de uma narrativa que traz para o compartilhamento o inventário pessoal de memórias familiares, contadas e entrelaçadas por canções apreendidas do cancioneiro popular. Tornar a memória "a raiz dos procedimentos criativos do performer [...] [e] o uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural" (Lopes, 2010, p. 135), é um dos principais objetivos a ser atingido neste processo criativo. De acordo com Beth Lopes (2010):

> O performer, nesta abordagem, torna-se um sujeito de si mesmo, considerando que o discurso constituído pelo léxico de palavras e gestos é pontuado por referências trazidas no cruzamento dos outros discursos. São vários discursos em um só. Cada ação, olhar, andar ou sentir está associado a alguém que de alguma forma se insere na sua história, na da sua coletividade, na do seu tempo e lugar. O discurso do performer constitui sua linguagem a partir do contexto simbólico da sua memória, ligando materialmente, inconsciente e ideologia. O tempo, passado, presente e futuros são totalmente intercambiáveis. (Lopes, 2010, p. 135)

Por isso, o material coletado na construção deste inventário pessoal – entrevistas com familiares, fotografias, etc. –, ganha proporções imensuráveis. Por apresentar novas possibilidades e contextos para a concepção estética da performance, desenvolvo uma proposta peculiar e única a cada apresentação, produzindo "um discurso que tem um papel histórico e pedagógico, [pois] a amplitude do tema da memória vai da neurociência à poesia e oferece uma variedade de reflexões que perpassam diferentes campos do saber." (Lopes, 2010, p. 136)

Entoar essas histórias, alinhavadas aos versos e melodias recolhidos no cancioneiro da cultura popular, traz à tona a incumbência da compreensão e dedicação necessária para o uso eficaz e expressivo da ferramenta primordial para o diálogo entre a atriz e o público: a estreita e delicada relação corpo-voz.

2.3 PALAVRA EM EVIDÊNCIA: PERFORMATIVIDADE DA VOZ EM EVOCAÇÃO A ORALIDADE/VOCALIDADE

Em concomitância ao contexto auto etnográfico, a pesquisa pretende encontrar uma prática vocal que contribua para a expansão da oralidade. Além de compreender a voz em seu acontecimento, visualiza-se como potencialidade a conscientização sensível da relação do corpo em ação com a voz entoada. Assim como as possibilidades de expandir correlações entre os sons das palavras e seus significados, com intuito de criar um sentido ampliado para aquilo que é dito e, consequentemente, tornar mais eficaz a comunicação com o público.

Partindo do princípio de que a escrita contribuiu amplamente para o distanciamento entre a palavra lida (silenciosamente) e a palavra falada, evidencio-a como fator predominante no processo que tornou a transmissão oral da cultura uma 'linguagem popular', distanciando-a dos padrões da norma culta:

> A cultura oral fez emergir uma linguagem que modulou a interação humana por milhares de anos; era uma experiência diferente de linguagem: vivia no corpo. O pensamento era experienciado no corpo; as emoções habitavam os órgãos do corpo [...] Enunciada pela voz, a palavra criava o que dizia. (Lopes, 1997, p. 04 apud Carvalho, 2002, p. 35)

Discussões sobre a oralidade das tradições poéticas caíram em desagrado por não serem interrogadas sobre sua natureza e suas funções próprias. Com o advento da escrita, muito se perdeu do prestígio da tradição da voz e seu poder criativo.

Poder este que Paul Zumthor (1993) conceitua como "vocalidade", em vez de oralidade, por conter em si a historicidade da voz em uso: “a “oralidade” é uma abstração; somente a *voz* é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (Zumthor, 1993, p. 09). Com isso, pretende-se ressaltar a importância do momento em que a voz é entoada, construindo uma relação que ultrapassa a palavra em seu sentido imediato.

> No momento em que ela o enuncia (o texto), transforma em "ícone" o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário, mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade de seu espaço." (Zumthor, 1993, p. 20-21)

No que diz respeito a voz, considero ainda sua dupla função para a constituição da cena: como instrumento oral, para a fala, e, instrumento musical, para o canto. Acredito que a atuação deve levar em consideração o trato com as palavras no entre caminho entre a fala e o canto. Há muito o que se aprender quando se torna cúmplice a fala e a canção popular brasileira, podendo tornar esta última uma grande contribuinte no aprimoramento da performatividade da voz. Um caminho acessível para superar dificuldades de vocalização perpassa por

> Tomar a voz como um instrumento musical - com timbre e extensão individuais - e exercitar a canção, menos para se tornar um profissional do canto do que para ter acesso a todo manancial expressivo existente nas palavras que o ato de cantar auxilia a descobrir. (Carvalho, 2002, p. 48)

Segundo Tatit (1986), a música se torna popular por apresentar elementos que se aproximam da fala coloquial. O autor defende que em qualquer tipo de canção popular é possível encontrar inflexões entoativas e sintomas gerais da fala.

Identifico alguns princípios apontados pelo autor presentes no cancioneiro popular que pretendo abarcar em cena; tais como entoação, acomodação da melodia ao texto, dêiticos, modalização da melodia, persuasão decantatória, entre outros elementos que possam auxiliar uma melhor compreensão das possibilidades da voz, a partir da identificação dos mesmos na experimentação do canto.

> As cordas vocais tem a função precípua de oferecer a matéria sonora para a fala do dia-a-dia. Se esta matéria surge em forma de canto não deixa, por isso, de transparecer a cumplicidade do cantor com o seu texto, do mesmo modo que qualquer falante com suas frases. E quem estabelece este elo cúmplice é a melodia no canto e a entonação na fala. (Tatit, 1986, p. 06)

Acredito que a descoberta das potencialidades da voz da atriz seja um percurso a ser percorrido com muito cuidado, mas que deve ter vital importância no aprimoramento de suas capacidades cênicas. Afinal, a voz é para atriz um dos principais elos para com o espectador, um canal de troca extremamente sensível para compreensão daquilo que se visa comunicar ao público.

> A voz é, para o ator, um tema prioritário de trabalho. Neste confronto, a voz estabelece relações de prazer, quando em harmonia com as suas possibilidades criativas e, também, muitas vezes, relações de medos, incertezas e infelicidades. Vida e morte, som e silêncio, movimento e inércia, a voz se constitui em amplos sentidos técnicos e simbólicos, conceituais e materiais. Podemos considerar que a voz não é [...] um instrumento disponível para o ator: ela é o próprio ator, seu corpo e movimento. É, mais profundamente, a respiração, o ritmo cardíaco, o hálito, os odores, as vísceras. Esta constituição corporal da voz lança desafios complexos para aqueles que se empenham em compreendê-la. [...] Os complexos desafios, porém, são extremamente motivadores. São estes desafios que, no teatro, vão nos permitir mergulhar nesta arte das inter-relações sensíveis e estéticas. Compondo mensagens, falas poéticas, despertando imagens, sensações e impressões, aproximando corpos, preenchendo espaços, a voz nos guia por caminhos imprescindíveis para a edificação da manifestação teatral. (Aleixo, 2007, p. 13)

Muitos teóricos do teatro se dedicaram a compreender o aprimoramento do instrumento vocal como parte da prática da atriz. O lugar em comum em que alguns chegaram é de que "a voz deve ser considerada individualmente, com propriedade, pois cada ser, cada história, cada vida, tem um caminho específico a ser percorrido, um manuscrito a ser decifrado, e outros tantos a serem escritos." (Aleixo, 2007, p. 65).

Por isso, a compreensão da individualidade vocal da atriz e a consideração por suas trajetórias e referências permitem visualizar o caminho a ser percorrido para a formalização dessa prática, com base nos aspectos da vocalidade presentes nas canções populares. Segundo Aleixo (2007), nas pesquisas mais recentes desenvolvidas por Grotowski (1971), o autor encontrou um caminho de investigação da ação vocal relacionado aos cantos antigos, como uma preciosa fonte de construção de uma energia sutil que pode ser acessada para a atuação cênica.

> Trabalhamos sobre ações ligadas aos antigos cantos vibratórios, os cantos que serviram no passado aos propósitos rituais e que têm, portanto, um impacto direto sobre – como se diz – a cabeça, o coração e o corpo dos "atuantes". Cantos que fazem

> passar de uma energia vital a uma energia mais sutil. (Grotowski, 1971, apud Aleixo, 2007, p. 30)

Considero minha trajetória enquanto brincante como primordial para o meu desenvolvimento enquanto atriz, por ter me apresentado um caminho ao encontro das potencialidades da voz. Através dessa pesquisa busco compreender aspectos que me levaram a essa sensibilização do cantar em ação e vivenciar uma prática que leve a compreensão de que

> [...] a voz é uma força material e que, semelhante a uma mão invisível, ela parte do nosso corpo e age de maneira que todo o organismo vive e participa dessa ação [...]. Nesta concepção, para o ator mergulhar num processo de aperfeiçoamento do trabalho vocal é importante que ele esqueça a própria voz e se lance com todo o corpo em direção aos estímulos recebidos, reagindo a eles de forma plena e verdadeira. (Aleixo, 2007, p. 31-32)

A dinâmica de unir uma movimentação coreográfica ao canto, experimentada nas danças populares, demonstra-se como possibilidade para o desenvolvimento da capacidade do fazer musical de forma corporal e vivencial, aproximando a música da dança e das artes corporais, o que inclui o teatro. Potencialidade esta que envolve a percepção de um corpo ativo, e a sensibilização da consciência do som e ritmo. Sendo a consciência do som obtida por repetidas experiências do ouvido e da voz e a consciência do ritmo obtida ao experimentar movimentações de todo o corpo.

> Faz-se necessário treinar o ator para esta percepção e depois escrutinar e manusear com excelência as ferramentas disponibilizadas pelo conhecimento musical e interpretativo. Como se já não fosse trabalho suficiente, temos ainda que pensar na questão corpórea, a voz que sai de um corpo que não é neutro, pois ele é o gerador e o centro sonoro. (Fernandes, 2011, p. 01)

Compreendo que o trabalho de vocalização não é algo fácil de ser elaborado. Busco através dessa pesquisa a experimentação de uma prática que investigue as possibilidades de vivenciar a unicidade da voz e corpo, ao entoar e dançar canções populares, além de trabalhar a sensibilização vocal e corpórea correlacionadas ao conceito de presença cênica e a liberdade de experimentar uma movimentação criativa.

> Faz-se necessário estudos, a criação de ferramentas práticas e uma fundamentação teórica que justifique o uso de tais ferramentas. [...] Pois o grande objetivo é comunicar, sensibilizar e contactar outros seres humanos através de procedimentos estéticos. Mas há ainda que se debruçar nestes estudos pois envolvem técnicas que normalmente estão escondidas ou não foram completamente dissecadas e compreendidas. (Fernandes, 2011, p.10-11)

Perceber o quanto a música move, quanto a reverberação que os movimentos melódicos da voz podem ganhar ao deixá-los extravasarem, levando ao encontro com um corpo sonoro, é também um dos objetivos desta prática que visa o desenvolvimento das faculdades criativas necessárias ao acontecimento da voz em cena.

> Consequentemente, a dimensão dinâmica da voz poderá ser abordada como movimento corporal sonoro, pois a dimensão dinâmica é presença, intervenção e espaço. É a determinação material da voz com seus parâmetros concretos como o volume, a intensidade, o timbre, a altura. É a voz como ação e movimento que atua no espaço perceptivo permitindo instaurar relações poéticas intercorpóreas. (Aleixo, 2007, p. 42)

Acredito que a forma melódica encontrada na diversidade do cancioneiro popular, em que há a acentuação das vogais como característica atenuante para a metrificação do verso e modalização da voz, seja um viés para ampliar as possibilidades de construção da partitura vocal. Constitui um padrão melodioso que leva em consideração a entoação acentuada das vogais nos versos e demonstra a potencialidade para extensão e prolongamento da voz.

Desvendado o caminho de conscientização corpo-vocal a ser percorrido para constituição expressiva da oralidade, dou continuidade ao processo iniciando a busca por soluções necessárias ao enriquecimento do *Solo* e o nascimento fértil de sua dramaturgia própria.

2.4 TEMPOS DE RECOLHIMENTO E ESPERA: POSSIBILIDADES E DESAFIOS PARA O TRABALHO SOLO DA ATRIZ NO CONTEXTO DO ISOLAMENTO SOCIAL

Teatro é uma arte coletiva. O que o torna um acontecimento artístico é o encontro. Além disso, por mais que o artista esteja sozinho em cena, há todo uma equipe envolvida antes e durante o processo, para desenvolvimento de questões técnicas e cênicas. A participação do outro tem vital importância, pois contribui para aprimoramento da cena.

Diante do cenário atual, enfrentamos alguns dilemas com as práticas de um passado recente e nos vimos diante de questões tais como realizar teatro em tempos de isolamento social; como envolver a coletividade necessária para desenvolvimento cênico em tempos remotos; e, principalmente, como utilizar dos recursos tecnológicos a que temos acesso para constituir uma performatividade que será transmitida ao público por intermédio da conexão com a internet.

Até que ponto será possível estabelecer a troca com o outro apesar da distância física e geográfica a que estamos submetidos atualmente.

São estes os principais desafios que, por muitas vezes, avaliei como motivos para desistir desse processo. Além de todo o encargo emocional com o qual temos de lidar devido a pandemia do COVID-19, acredito que, para o artista, a solidão do isolamento foi ainda maior pela impossibilidade de estabelecer contato direto com o público.

Por isso, a única opção que me pareceu viável para realização cênica foi o desenvolvimento de um trabalho solo. Assim, o desejo de me sentir acompanhada em cena e o vazio da não presença de outros corpos parece-me ser amenizados ao assumir esse processo criador de forma solitária.

> A solidão coloca tudo nas mãos do ator, ele pode e tem que fazer "tudo". Mesmo que convide colaboradores, o ator terá liberdade para as escolhas e decisões, mas, sendo o "desejante" que impulsiona o processo, será o único que poderá e deverá sustentar e desenvolvê-lo até o fim A questão dos procedimentos e a complexidade do processo criador em geral se revelaram, inevitavelmente, como um vasto espaço para a pesquisa. (Lorenzo, 2014, p. 6)

No meu histórico artístico constam alguns trabalhos solos, principalmente na área da performance, mas foram processos desenvolvidos em contexto de partilha e com contribuição de colegas da área e de professores – quando concebidos dentro de alguma disciplina do curso de Teatro. Para esta pesquisa, conto com a orientação da professora Dra. Adriana Fernandes, mas, nossos encontros para diálogos e práticas para desenvolvimento dessa performatividade realizados de maneira remota demonstram-se como um campo inédito repleto de descobertas.

Ao assumir o caminho do contexto criador solo, parto para uma busca potencial de aprimorar meu desenvolvimento artístico. O ponto inicial deste auto desafio é o desejo de desenvolver uma dramaturgia própria para assim expressar "algo", embora pouco claro de início e com total liberdade criativa. Não há personagens, faz de conta, mas sim a partilha de experiências.

Há, inclusive, a pretensão de tornar a prática mote para o desenvolvimento dramatúrgico. A prática de exercícios, a disciplina, a sensibilização corpórea e vocal, podem se tornar parte da cena, para mostrar ao público as vísceras do processo, como artifício para ilusão entre o que é real e fictício na criação cênica, além de causar a impressão de que o que está sendo mostrado ainda está em desenvolvimento.

> Consequentemente, no espetáculo solo "O ser humano que se encontra frente ao espectador não assume as falas de outra pessoa, mas emite as próprias. Nesse processo

> também se debilita a função da representação e se fortalece a de apresentação." Ao "absorver" também a função diretor o solo "[...] não é um relato 're-interpretado' ou materializado ou descartado já que o ator materializa o que ele próprio define como relevante para o relato cênico.". Dip não considera a autoria da dramaturgia como um rasgo distintivo do solo, mas observa um "processo de absorção da função da escrita". Nesses casos, os atores tendem à utilização da própria história, outorgando rasgos autobiográficos à sua obra. Em relação à encenação, a pesquisadora observa a preferência por lugares pequenos, o despojamento de cenografias e a introdução de objetos." (Dip, 2005, p. 34-48 apud Lorenzo, 2014, p. 38)

Também em virtude do isolamento social, escolho tornar minha casa palco para esta pesquisa. Assim, a dramaturgia perpassa como um convite a adentrar esse lugar particular na tentativa de constituir a sensação de proximidade com o público. Receber este espectador – que estará em sua casa, conectado à cena através de uma tela – como visitante em minha casa e torná-lo íntimo, como quem veio tomar um café e dividir os acontecimentos cotidianos.

Em trabalhos solos, o isolamento é uma prática necessária para desenvolvimento do processo. Mas, no caso desta pesquisa, vale salientar que essa não é uma escolha premeditada, e sim a única possibilidade de envolver um risco mínimo à saúde da atriz e de uma equipe mínima de colaboradores que venha a contribuir com sua realização.

O afastamento do mundo cotidiano, realidade que vivemos há meses e sem previsão de quando será reestabelecida a normalidade, convida à possibilidade de auto escuta, auto investigação e auto-observação, que se transformam em materiais preciosos para a necessidade/desejo de criação

> É a escuta do centro, da Voz do ator. Assim, precisa-se de uma "atenção plena" para não perder o que, nessa circunstância, se produz (processos mentais, organização e articulação de ideias, ações, processos sensíveis, associações). A "atenção plena" e a "plena consciência" são presentes, o aqui e agora da prática do ator, portanto, para ele necessárias. Na solidão do trabalho individual esses estados podem ser percebidos como o terceiro olho, substituto do olhar externo do encenador e/ou como um autocontrole excessivo que dificulta o livre jogo do ator. (Lorenzo, 2014, p. 94)

Para iniciar esse processo de escrita dramatúrgica autobiográfica, busco estratégias que colaborem com a minha experiência de atriz-criadora. O que me leva de encontro as experiências desenvolvidas pelas atrizes do Odin Teatret, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri, descritas por Lúcia Romano (2013), cuja autora ressalta que a "criação das atrizes-criadoras, gestual e textual, dispensa a priori o comando de um(a) diretor(a) ou de um(a) dramaturgo(a), porque experimenta a qualidade "naturalmente dramatúrgica" da atuação (Pavis, 1999b, apud Romano, 2013, p. 99), o que condiz, portanto, com a criação de um trabalho solo.

Segundo Romano (2013) diante da tarefa de aprofundamento no "trabalho sobre si mesmo", prática adotada pela antropologia teatral de Eugenio Barba, inspirada pelas buscas experimentais de Grotowiski, as atrizes desenvolveram uma ferramenta fundamental, que é a partitura da intérprete. Nesta, as informações que se quer trazer à cena

> [...] são improvisadas, selecionadas, acumuladas, sobrepostas e, por fim, minuciosamente fixadas em sequências. Estas implicam em usos particulares do corpo e da voz, do tempo-ritmo, das dinâmicas, de graus de energia e disposições no espaço. Porque têm origem, muitas vezes, em material recolhido de contextos culturais diversos, as partituras evocam também o entrelaçamento de tradições culturais e tempos históricos. Outras vezes, flutuam entre revelar e ocultar experiências pessoais, traduzidas em material cênico. (Romano, 2013, p. 99)

Tais partituras podem se constituir no processo de treinos e ensaios para um espetáculo, e serem aproveitadas pelas atrizes-criadoras em seus trabalhos solos. É o caso, por exemplo, do que as atrizes chamam de "figura", que surge no processo de criação de uma personagem. Esta "figura" funde o estatuto ficcional ao trabalho da atriz consigo mesma. Sendo mais informe que a personagem, ela nasce em consonância com a sensibilidade da atriz, que se "deixa" ocupar por uma "segunda natureza" (Romano, 2013. p. 100).

A utilização do termo "figura" pelas atrizes do Odin Teatret me remete diretamente a processos de experimentações na brincadeira do Cavalo Marinho, um folguedo popular presente nos estados da Paraíba e Pernambuco, em cuja encenação – mistura de teatro, música e dança – desfilam diversas "figuras" em cena. Cada uma destas personagens, divididas nas categorias de animais, humanos e fantásticos, tem uma corporeidade própria a ser aplicada pelo "figureiro", e uma função específica a exercer na brincadeira.

Experimentar a corporeidade dessas figuras do Cavalo Marinho no contexto teatral tem sido de grande contribuição para processos criativos de inúmeros artistas da cena, que inserem em seus espetáculos personagens elaborados através da absorção de alguns elementos deste folguedo. Inclusive reconheço no meu processo enquanto atriz brincante, a identificação de uma movimentação impregnada de trejeitos e corporeidades apreendidas nas vivências nos terreiros da cultura popular e nas salas de ensaio, que será demonstrada no desenvolvimento dessa performatividade.

> O teor ideológico que emerge das demonstrações de trabalho se refere a vários elementos. Primeiro, no que concerne à hierarquia presente nas relações criativas, ali tematizada e questionada. Além disso, pela ousadia de abrir o "processo" ao olhar do outro, revolucionando o diálogo entre obra e espectador(a). Na medida que recriam o cruzamento entre textualidade e poética do espaço, as demonstrações também desafiam as convenções do fazer teatral, transferindo enorme "autoridade" para um corpo pensante individuado que assume sua incompletude cênica. Por fim, constituindo-se como um tipo de "aulaespetáculo", é metalinguagem do processo criativo e levanta a bandeira da não-separação entre discurso e prática artísticos. (Romano, 2013, p. 102)

Outra referência que conversa diretamente com as possibilidades criativas para desenvolvimento dessa performatividade é o conceito de ator-compositor, de Matteo Bonfitto (2002). O autor propõe uma reflexão sobre a ausência do conceito de composição no processo de formação da(o) atriz/ator, que difere da constituição dos programas pedagógicos de outras expressões artísticas, tais como música, dança, cinema, etc.

Em contribuição para estabelecer mudanças nesse cenário, desenvolve o termo ator-compositor, em que estabelece materiais necessários para execução de seu trabalho, classificados em três categorias – material primário: *o corpo*; secundário: *as ações físicas*; e terciário: *os elementos constitutivos das ações físicas*. Para tal, aprofunda os estudos do conceito de ação-física, em seu percurso de desenvolvimento conceitual e sistematização de Stanislávski a Barba.

> Utilizando-se vários materiais, o[a] ator [atriz] poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele[a] deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem "sentido" a partir da execução de suas ações (Bonfitto, 2002, p. 141).

Conforme Bonfitto (2002) sugere, tomo consciência de minha competência enquanto atriz para utilização de materiais de diferentes naturezas e da necessidade de inserir transições entre esses materiais para que constituam sentido. Com isso, pretendo elaborar uma composição que em seu processo não se estabeleça apenas de forma intelectual, mas que leve em consideração a conexão entre a dimensão interior e exterior dos elementos de complexidade no ofício de atriz.

Para atingir tais objetivos, antevê-se, entretanto, a necessidade de adotar uma prática corpo-vocal que abarcasse os desejos da atriz para aprimoramento da expressividade em cena.

3 CORPOORAL – UM CULTIVO PARA A ORALIDADE EXPANDIDA

Ao iniciar a busca por leituras que serviriam de referência para essa pesquisa, objetivava elucidar melhor a importância da voz para o meu trabalho enquanto atriz. Não por acaso encontro a tese de Mônica Montenegro (2019) – "O Corpooral: concepções e prática: Uma

abordagem de trabalho de voz para o ator" em que a autora discorre sobre os caminhos encontrados por ela – através da docência – para o desenvolvimento de uma prática que unisse a técnica de voz ao seu uso expressivo na cena. Um caminho de reconhecimento e acionamento de determinadas regiões do corpo que possam contribuir para a ação sinestésica da palavra em cena. Trata-se de um cultivo da palavra no corpo. Por dialogar diretamente com esta dramaturgia, utilizarei desta analogia para remeter a prática *corpooral* daqui por diante.

O que mais me chamou atenção ao encontrar sua tese foi a palavra criada para o título: Corpooral. Um novo conceito, que respondia diretamente as indagações para realização dessa pesquisa. Descubro que se trata de um cultivo que só será apreendido se vivenciado com "uma entrega na relação com o próprio ato de escutar e sonorizar, com o corpo e a emanação da presença" (Montenegro, 2019, p. 19). Essa exigência se justifica ao se tomar conhecimento dos exercícios formulados para sensibilização e conscientização corporal, oriundos de uma pesquisa multidisciplinar.

> A Prática é mais que as atividades ou a abertura de repertórios; é, antes um modo de funcionar, uma abordagem de trabalho na qual o corpo sente a voz que acolherá, e esta, por sua vez, nos ensina a escutar o corpo que se revela através dela. [...] A voz, quando organizada com o corpo, o ocupa, e por meio do movimento e distribuições corporais equilibra suas pressões. Ela, desse modo, se refestela nas materialidades do corpo para ser e emanar-se com ele. Emaná-lo para além dele mesmo. (Montenegro, 2019, p. 19-20)

A autora chama atenção para o panorama de que a voz assume no teatro contemporâneo, em que irrompe a cena como apresentadora de discursos singulares e subjetivos. A voz dilatada, dinâmicas *corpoorais* e as enunciações verbais são exigências necessárias ao trabalho de atriz para ampliar suas relações dentro do campo, como consequência da implosão do discurso.

> No séc. XX com a perspectiva de rompimento da forma dramática, em que o espetáculo não mais se subordina ao domínio e autoridade do texto dramático, somado às questões geradas pela implosão da personagem e, também, as que envolvem o status do ator na criação, o texto teatral se desloca na tentativa de superar os procedimentos já estabelecidos e se coloca em busca de novas formas de inscrição na cena. [...] Isso significa dizer que o diálogo, tal como era utilizado no drama, se relativiza, o texto verbal se desloca para uma instância na qual a criação e a fricção dos sentidos ocorre em relação à estrutura da própria linguagem. (Montenegro, 2019, p. 24)

A fim de atender a estas exigências, através do cultivo, é possível conquistar "uma presença sonora que faz ver a voz, ouvir o espaço e escutar para além do que é dito" (Montegro, 2019, p. 30). A autora fala da descoberta de um corpo poroso, em que os

percursos sonoros, transferências de peso, em conexão com a respiração, abrem acesso a novos territórios e oferecem a múltipla possibilidade de deslocamentos internos de ocupações e qualidades de inscrição *corpoorais*, abrindo o diálogo do performer para uma relação dinâmica entre presença, enunciação e discursividades da cena.

Para alcançar uma voz dilatada é preciso que a matéria-corpo se entregue para que ela o ocupe, se misture a ele e também o exale. Assim, é possível escutar variações sutis nas organizações das pressões e tônus corporais através da voz.

Em seus aspectos acústicos e simbólicos, a voz é capaz de atuar a níveis sinestésicos, acessar dimensões subjetivas, disparar sensações, memórias e afetos.

> A voz oferece, assim, caminhos de integração e cura, pois o cerne de seu trabalho é fazer-se escutar; organizar-se corporalmente e revisitar o próprio modo expressivo em suas dinâmicas relacionais, além de, através dela, ser possível reaprender a escutar os próprios espaços íntimos e silêncios. [...] A voz se situa automaticamente exatamente entre o cérebro e o coração, os quais, pode-se dizer, integram e fazem circular conteúdos e afetos, afetando e sendo afetados por ela. Experienciar a própria voz e tudo o que ela move é adentrar em um rico e profundo universo. É colocar-se em movimento e transformação. (Montenegro, 2019, p. 40)

Montenegro (2019) enfatiza que é possível atingir uma percepção relacional de unicidade do corpo e voz no espaço. Materializada dinamicamente ao habitar um corpo poroso, a voz, além de projetar-se como corpo no espaço, criará espaços, materializando-os através de dinâmicas de ocupação do próprio espaço. Assim, através da escuta da corporeidade inscrita também no corpo de quem escuta, a voz propõe uma abertura na escuta do entre-corpos, do entre-espaços, constituindo o que autora intitulou como *corpo-escuta*. Uma escuta interna, o que não é algo fácil de atingir, pois exige um nível de atenção ao qual estamos cada vez mais abstraídos e por isso requer uma sensibilidade aflorada.

A vivência de diferentes qualidades de energia sonora/voz experienciadas, criam registros no corpo-memória-sujeito. “Mais do que interdisciplinar, a voz se estabelece como um campo de forças do sujeito bio-psíquico-social, que se configura de forma transdisciplinar, como território específico de experiência, conhecimento e forças vivas.” (Montenegro, 2019, p. 54)

Levando em consideração que parte do discurso se revela nas corporeidades, o cultivo para aprimoramento do *corpooral* possibilita a ampliação das camadas de sentido através da conquista de uma oralidade expandida.

> Em síntese, essa oralidade expandida se manifesta como dinâmica expressiva singular, que concretizada enquanto movimentos corporal, sonoro e oral é a presentificação de uma pulsação latente, fruto de uma organização pessoal (subjetiva) que revela, ou caracteriza, o sujeito ou seu estado. (Montenegro, 2019, p. 58)

Evidencia que, através de um jogo enunciativo entre as camadas e seus possíveis focos e tensões, seja possível desdobrar o tempo de escuta para além do que é verbalizado. O corpo e a voz, em unicidade, lançam-se às novas dimensões simbólicas. O ato de dizer através das inscrições no corpo se torna gesto expressivo e jogo para a(o) atriz/ator. A oralidade torna-se assim, singular, lugar convergente propício à palavra. Gera presença e emana pulsação expressiva sonoro, corporal e verbal.

3.1 O TRABALHO DE PERCEPÇÃO DA RELAÇÃO CORPO-VOZ

Para compreensão do *corpooral* se faz necessária a descoberta de uma relação sutil entre corpo e voz de maneira extremamente interna, para conseguir atingir o funcionamento expressivo de uma oralidade que se faz ver e ouvir. Externar a voz de modo a expressar o que está acontecendo internamente, sendo capaz de produzir mudanças de qualidades vocais impressas na voz a partir de um corpo que exala som.

Como a voz é uma extensão não visível, mas bastante sensível do corpo, é preciso transforma-la em expressividade. “Um dos desafios do trabalho de voz para o ator é acessar a presença sensorial da voz como reveladora de espaços e planos físicos, capaz de ocupar e criar focos e dimensões, tanto no corpo como na cena.” (Montenegro, 2019, p. 66)

Compreender o corpo não apenas como responsável pela produção da voz, mas capaz de acionar uma relação de interação contínua com a voz, tornando-a movimento, presença e expressividade. Soar a voz no corpo de forma a acrescer a palavra de carga semântica e acústica. A visibilidade da voz, no processo, estará extremamente ligada as qualidades vocais que se conseguir imprimir na voz, a partir da conscientização interna do corpo em movimento.

Para isso é importante o reconhecimento íntimo da mecânica dos movimentos envolvidos e das sensações ocasionadas pela trajetória da voz no corpo. O trabalho da voz, na perspectiva da autora, “se filia, portanto, às abordagens somáticas que estudam e experimentam

a cinestesia [3] e a propriocepção do corpo como elementos fundantes da experiência para refinamento pessoal expressivo" (Montenegro, 2019, p. 71). Desloca o foco da voz emitida para as relações internas dessa produção, o que envolve:

> • sensação nas produções vocais; • percepções de espaço interno; • percepção interna do centro de gravidade, das transferências de apoio e das linhas de peso; • percepção interna dos movimentos corporais; • percepção e escuta dos percursos sonoros internos (escuta aqui entendida como percepção integrada do som e dos espaços internos ocupados e as relações que decorrem dessa percepção – emocionais, imagéticas etc.); • equilíbrio do sistema energia/apoio/espaço na produção da voz; • percepção da(s) respiração(ões); • percepção do espaço; e • percepção do som/sonoridade. (Montenegro, 2019, p. 71-72)

A autora vai chamar atenção principalmente para o acontecimento consciente da respiração, num processo em que a inspiração se torna capaz de trazer o espaço em que o corpo está inserido para dentro de si. Assim, na expiração, a vocalização irá interferir, imbuída do espaço absorvido, no espaço externo. Uma relação intrínseca entre o corpo, o espaço, a voz dentro do corpo e o acontecimento da voz no espaço externo.

A realização da voz expandida exige um corpo dilatado, que para ser atingido precisa percorrer o caminho de construção de espaços internos, capazes de ampliar a presença da voz. A escuta interna dos espaços sonoros, propicia as acomodações da voz como sendo o próprio corpo. Escuta interna que será despertada através de uma forma específica de atenção: a diferencial.

> [...] mais que uma tomada de consciência estanque, essa atenção pressupõe a compreensão de uma outra maneira de se perceber, que é uma escuta relacional das informações sensoriais, fruto de uma percepção cumulativa que propicia adentrar em camadas corporais para as quais normalmente não se atenta. [...] O trabalho desenvolvido é, antes de mais nada, um trabalho de percepção das ocupações e dos modos de ocupação do próprio corpo. [...] Essa sensação da diferença não é simplesmente comparativa (entre uma parte e outra do corpo ou um instante e outro), mas diferencial; ela pressupõe o refinamento da percepção como sensibilidade da capacidade de sentir a diferença e, então, também incorporá-la como tal. (Montenegro, 2019, p. 72-73)

O cultivo visa ampliar os modos de ocupação interna de forma gradativa, afim de refinar acionamentos do corpo para acomodações e ressonâncias sonoras. O descobrimento e percepção dos espaços internos do corpo é que expandirá a voz. Um trabalho de mapeamento

---

[3] Cinestesia, do grego kinein – movimentar, e aísthesis – sensibilidade. Conjunto de sensações que torna possível perceber os movimentos musculares, causados pelos estímulos do próprio corpo. (Dicio – Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cinestesia/>)

corporal interno, num movimento duplo, onde o corpo sensibiliza a voz e a voz sensibiliza o corpo.

> Dessa forma, o trabalho de voz se estrutura, necessariamente, associado a um corpo sensível, às percepções sutis de tônus e variações internas das ocupações e das distribuições de peso. E o som desperta a escuta do movimento interno. É um trabalho de consciência corporal específico. Assim, outras formas de organização do corpo enquanto movimento interno serão experienciadas e aplicadas nos acionamentos vocais. [...] Resulta dessa prática um funcionamento integrado entre voz e corpo a partir de dinâmicas de movimento que interagem enquanto apoio, sustentação, quantidade de energia e espaços. (Montenegro, 2019, p. 75-76)

Abordando o corpo-voz como um sistema integrado e tridimensional, é possível reconhecer os caminhos internos da voz no corpo, o equilíbrio relacional entre as forças da Gravidade e Normal, sentir o transitar dessas duas forças entre a musculatura e constituição óssea percorrer regiões anteriores e posteriores do corpo. Assim como também experimentar o campo gravitacional mudar a cada nova configuração corpórea, chegar nas extremidades, sensibilizar regiões de abóbadas corporais[4] importantes para a acústica do som.

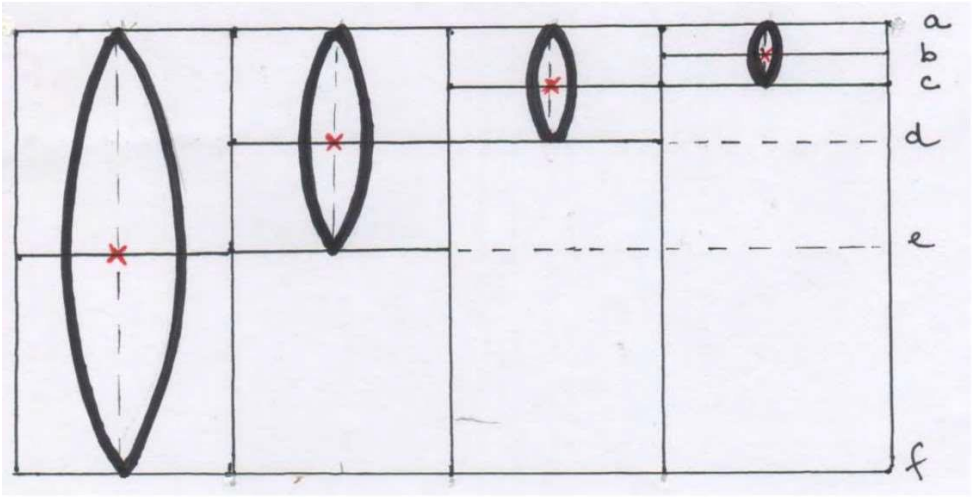
Os exercícios propostos elaboram uma prática que leva em consideração três elementos fundamentais: a tríade apoio-energia-espaço. A percepção da distribuição dos pesos principalmente na região do osso sacro, onde a aproximação dos ísquios gera uma distribuição das forças do centro para as regiões periféricas do corpo, "incluindo a conexão do ísquio com o calcâneo, que fará com que os pés empurrem o chão, gerando, em reação, uma força contrária, a Normal, que agirá como contrapeso. Essa força, resultante do apoio – relação dos pés com o chão –, irá agir na sustentação do corpo." (Montenegro, 2019, p. 81)

No corpo em movimento, as transferências de pesos e reconhecimento das direções de vetores de força e suas oposições experimentam constantes mudanças, "o que permite experimentar a dilatação e as sustentações dos espaços internos do corpo tanto no movimento como da voz" (Montenegro, 2019, p. 84). Para discutir melhor essa questão, a autora distingue quatro volumes relacionais do corpo:

[4] Funcionando como arcos de distribuição de forças, as abóbadas ósseas atuam nas relações de estruturação dos volumes internos do corpo. Com seus arcos internos se orientando em várias direções no espaço, as abóbadas estruturam volumes em forma de cúpula ou semiesfera. São elas: crânio, ilíacos, esfenoide, e os arcos ósseos das mãos e dos pés. (Montenegro, 2019, p. 126). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-19092019-162137/pt-br.php>

Figura 1. Volumes relacionais

1.Volume global 2.Volume superior 3.Volume médio-alto 4.Volume alto

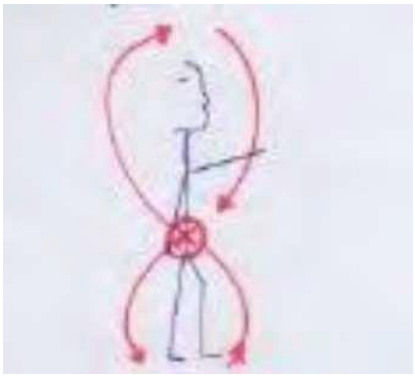


As linhas horizontais correspondem: a) ao topo da cabeça; b) ao esfenoide; c) à laringe; d) ao diafragma; e) à bacia; f) aos pés. Os "X" correspondem aos centros de gravidade referenciais de cada volume. Fonte: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-19092019-162137/pt-br.php>

Divisão essa que busca englobar áreas de ocupação do corpo enquanto focos e dimensões físicas como também sonoras. "O reconhecimento delas como conjunto colabora com a compreensão dos modos de funcionamento que operam analogamente em cada uma dessas dimensões e revela como cada parte convoca, por reciprocidade às demais" (Montenegro, 2019, p. 85). Na prática, as correlações entre os volumes se dão de forma não linear e as investigações transitam de forma continuada entre o volume global e parciais. Cada volume, apoiado em sua base de referência, em relação com o espaço, estabelece diferentes construções internas dos percursos sonoros.

Considerando, por exemplo, o corpo em seu volume global, a percepção sonora em sua tridimensionalidade perpassa a conscientização do centro gravitacional localizado na bacia, onde o peso (força da Gravidade) dirige-se dessa base para trás das pernas, estabelecendo a relação ísquio-calcâneo. Nesse deslocamento para a parte inferior do corpo, distribui-se o peso do calcâneo para a frente do pé. Ao deslocar essa força para a frente do pé, há todo um caminho de reação (força Normal), voltando para a parte superior do corpo, passando pela bacia, por detrás das costas, por detrás da cabeça, e volta pela abóboda da cabeça, vindo agora pela frente, passando de novo pelos ísquios, vai pra trás, constituindo-se em fluxo constante, denominado fluxo em 8.

Figura 2. “Fluxo em 8”: Equilíbrio dinâmico do corpo em pé.



Fonte:<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-19092019-162137/pt-br.php>

Através da percepção da conexão ísquio-calcâneo e da sua relação com a superfície de apoio do corpo em pé, desencadeiam-se várias relações integrativas de sustentação do corpo e da voz. Integrando base com tronco e cabeça, agindo mutuamente no tônus da coluna de ar e desencadeando possibilidades de organização que possibilitam ao corpo tornar-se um potente ressonador. “Os apoios físicos integram de forma determinante as emissões sonoras enquanto sustentação, controle, equilíbrio da pressão do ar e manutenção dos espaços de locação corporal da voz para uma produção dilatada desta.” (Montenegro, 2019, p. 96)

Montenegro (2019) também chama atenção para a importância dos pés como base primordial de apoio para o corpo. Por mais curioso que se torne falar dos pés ao abordar o estudo da voz, é de fácil percepção que ao alterarmos a distribuição de peso na estrutura dos pés, modificamos a organização da coluna vertebral e acionamos diferentes musculaturas para sustentação do corpo. Essa reestruturação nos permite reconhecer diferentes dinâmicas de peso e organizações posturais, pois, ao alterarmos pequenos pontos de apoio no pé, mexemos com toda a organização do corpo, o que inclui os pontos de apoio para realização da voz.

Experimentar diferentes dinâmicas de transferências dos pesos permite distinguir diferentes possibilidades de o ar sensibilizar percursos, e, com isso, sensibilizar o corpo para outros modos de ocupação, expandindo o padrão da respiração realizada apenas nos pulmões para diferentes fluxos pelo corpo. Percursos esses que também poderão ser desfrutados pela voz. “As dinâmicas de transferência de pesos poderão estar, dessa forma, intimamente ligadas às dos fluxos respiratórios, gerando movimento e imagem qualitativamente integrados e com vivacidade orgânica, reunindo potencialmente elementos relevantes para o trabalho do ator.” (Montenegro, 2019, p. 104)

Essa correlação entre as dinâmicas de transferência de peso e os fluxos respiratórios elucida porque a respiração ganha destaque especial na formulação da tese sobre o *corpooral*.

Ao expandir o entendimento de que a respiração não acontece apenas a nível dos pulmões, a autora destaca-a como única função vital do nosso corpo que acontece em dois centros de controle do sistema neural distintos: o involuntário (ou autônomo) e o voluntário (no córtex cerebral).

De forma resumida, o sistema autônomo regula a respiração, mantendo os níveis de oxigênio no corpo através da inspiração ativa e expiração passiva. O que pode parecer simples, mas analisado de forma mais precisa, caracteriza-se como uma atividade complexa, considerando sua relação fluída com a atividade sanguínea – que transportará as trocas gasosas por todo o corpo, até suas extremidades periféricas. Atividade que irá envolver também todo um mecanismo muscular respiratório e esquelético, que sensibilizado, torna possível acessar intencionalmente e relacionar ações do impulso da respiração com movimentações corporais.

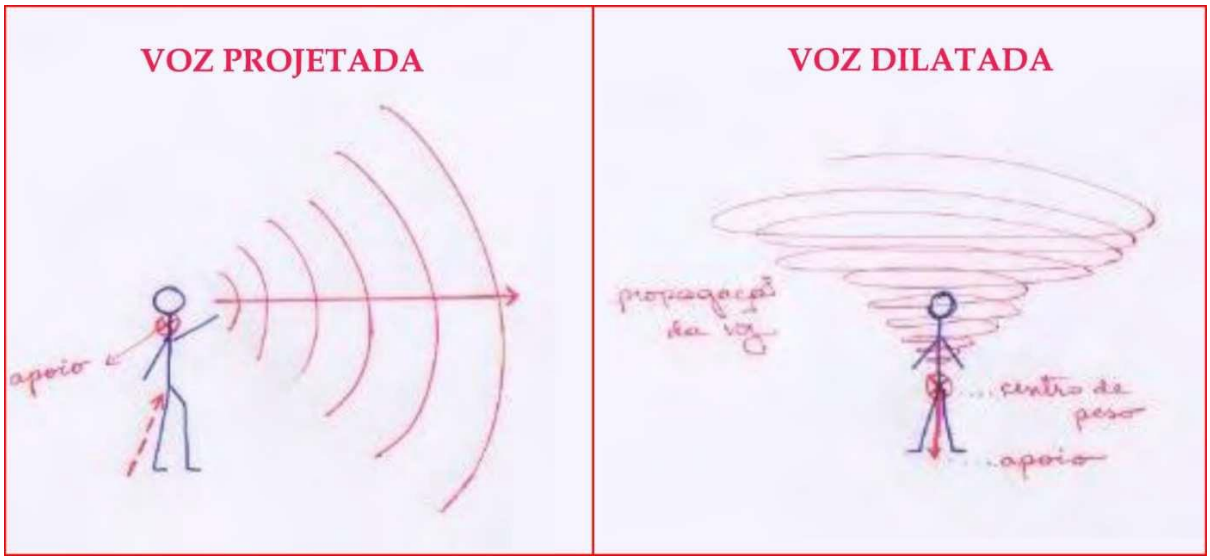
Assim, através do cultivo proposto por Montenegro (2019) compreende-se questões relevantes para flexibilização da respiração, experimentando-se diferentes dinâmicas de transferências de apoio corporal para novas possibilidades de sustentação do ar. O *corpooral* demonstra-se como um corpo sensível para novas organizações e exploração de aberturas internas, estruturando relações de sustentação da voz de modo dinâmico.

> A respiração deixa, portanto, de ser trabalhada com o objetivo de ser suporte da voz, adquirindo status integrador nos trabalhos de percepção e de camadas corporais, como também na manutenção de espaços nas dinâmicas entre ressonância e movimento. Ela sensibiliza o corpo, desperta percursos internos (para apoios e para ressonâncias), organiza tônus e pressões e, ainda, oferece a oportunidade de, intimamente, "se experimentar". (Montenegro, 2019, p. 134)

Esse processo de experimentação da respiração em diferentes locações é o que trará consciência para a ação da respiração em sua capacidade de ocupar regiões anteriores e posteriores do corpo. Esse entendimento possibilita a compreensão das possibilidades de execução de uma voz produzida internamente através da ocupação desses espaços, que, ao ser propagada no espaço externo, será ampliada em todo seu potencial de tridimensionalidade.

Informação preciosa para o trabalho de atriz/ator, que comumente se depara com práticas que abordam a potencialidade da voz como um acontecimento externo ao corpo. A máxima: "fazer-se escutar pela velhinha que está sentada no último banco, na última fileira do teatro" leva facilmente ao entendimento de que é preciso projetar a voz para o espaço externo para atingir tal objetivo. O que comumente gera um esforço desmedido, ocasionando desgaste e, mais gravemente, lesões ao aparelho fonador.

Figura 3 – Voz projetada x Voz dilatada.



Fonte: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-19092019-162137/pt-br.php>

Soar a voz de maneira dilatada (tridimensional) produz um efeito de ressonância potente por ativar regiões do corpo capazes de acomodar, amplificar e alterar o timbre da voz. Para tal, conhecer as relações de transferência de pesos e apoios torna possível a utilização de uma energia mínima para vocalização. Ao acionar modos internalizados de propagação da voz e liberar essa energia tridimensional, atinge-se sensível e potencialmente outro(s) corpo(s) presente(s) no espaço. Utilizar a voz dilatada durante o acontecimento cênico estabelece uma relação sonora entre a (o) atriz/ator e o público, capaz de ocasionar uma poderosa sensação de presença cênica, sem exigir grandes esforços e desgastes físicos ao artista.

> Nesse sistema o equilíbrio dos gastos de energia propicia de modo dinâmico o habitar simultâneo dentro e fora de si. [...] Os elementos, quando integrados, se requisitam e se regulam quase de forma autônoma, a escuta e a disponibilidade os organizam, e se responde ao que o corpo demanda. O diálogo sonoro íntimo, a liberdade com a produção sonora e a potência expressiva se evidenciam. [...] O corpo precisa, portanto, aprender a receber o som. Quando o corpo cede ao som, este, ao ocupá-lo, o dilata e o revela enquanto espaço; assim, juntos se redimensionam criando um corpo vibrátil expansível. Esse encontro potencializa a energia sonora que é conduzida pelo corpo. (Montenegro, 2019, p. 146-147)

Experimentar o cultivo do *Corpooral* torna parte integrante da concepção performativa Semeando *Solo* com o objetivo de oferecer à atriz ferramentas necessárias para a conscientização corporal necessária para acionar um corpo vibrátil expansível. Capaz de ampliar a expressividade sonora que e sensibilizar o público para uma escuta atenta da oralidade.

4 O PROCESSO DA PERFORMANCE

Para relatar mais detalhadamente o desenvolvimento da performance Semeando *Solo*, divido seu processo em duas etapas: a concepção dramatúrgica, motivação primeira e em processo contínuo e descrição das experimentações do cultivo *Corpooral*, escolhido como trabalho de conscientização corporal para potencialização dos aspectos da oralidade presentes na dramaturgia. Assim como também faço registro das soluções encontradas para sua realização em tempos de isolamento social, situação que motivou a opção por um trabalho solo e ditou os meios como a performatividade será apresentada ao público.

4.1 AGUAR TODOS OS DIAS: O DESENVOLVIMENTO DE UMA DRAMATURGIA PRÓPRIA

Semeando *Solo* nasce da fertilidade imaginativa, na tentativa de interligar o trabalho de atriz aos subterfúgios encontrados para enfrentamento da solidão e dos encargos psicológicos ocasionados pelo período de isolamento social: a relação cotidiana com o jardim e as paredes da Casa[5].

Um convite ao público para adentrar o território particular onde resido e me isolo. Os elementos escolhidos para a performance perpassam o compartilhamento de ações cotidianas, demonstradas como possibilidade de sensibilização do outro para conhecer melhor a si mesmo. Atravessa uma reflexão sobre minha ancestralidade, adornada por versos recolhidos do cancioneiro da cultura popular – que identifico como detentores de narrativas da minha própria história. A escolha por esses elementos se justifica pela crença de que, imersos no contexto urbano, estamos cada vez mais distantes dos contextos da oralidade, importante fio condutor para a manutenção e valorização da própria vida.

A condição de distanciamento social traz luz para a importância de sentar à mesa e compartilhar uma xícara de café, uma fatia de bolo ainda quente, falar de vó, das prosas do cotidiano, constituir intimidade. Esta condição também chama à superfície reflexões sobre a necessidade de reaprender a lidar com o tempo, e, consequentemente, perceber o quanto

[5] Casa com letra maiúscula refere-se à relação íntima desenvolvida durante a quarentena, em que a batizo com nome próprio homônimo.

seguimos acelerados, imersos em ansiedades. Reaprender a respirar. Valorizar o tempo presente como única possibilidade de apreciação da vida, pois os desejos e idealizações para o futuro que almejávamos no passado foram tomados pelas incertezas de quando poderemos retornar nossas vidas a costumeira normalidade.

Plantar é o mais próximo que podemos chegar da utopia de voltar a sonhar com o futuro. Acompanhar o germinar de uma semente, vê-la crescer em galhos e folhas, dar fruto, colher. Ato revolucionário. Mas que só se torna possível se lembrar de aguar todos os dias.

4.2 CORPO EM COMPOSTAGEM: A ATENÇÃO À RESPIRAÇÃO E PRÁTICAS PARA O (RE)NASCER CORPOORAL

Inicio o período de cultivo do *Corpooral* ao final do mês de outubro, orientada pela professora Adriana Fernandes. Nos reunimos uma vez por semana, realizando um total de 5 encontros, que juntos somam aproximadamente 5 horas de prática. Os encontros foram realizados de forma remota, através da plataforma Google Meet, o que nos deu a vantagem de gravar as transmissões (Anexo 5), permitindo assim voltar a consultar o material posteriormente e repetir a sequência de exercícios no decorrer da semana.

Em nosso primeiro encontro, iniciamos a prática a partir do corpo deitado no chão, com a atenção voltada para uma respiração profunda, deixando o peso do corpo ceder ao apelo da gravidade. Fui tomando consciência das partes do corpo que tocavam o chão e das que tocavam o ar. A sensação é de que na inspiração, o corpo cheio de ar fica mais leve, flutua, e, na expiração, as partes que tocam o chão afundam. Como forças opositoras. Com a boca fechada, sonorizando o som de “Ummm” senti todo o corpo vibrar internamente, principalmente nas partes que tocavam o chão. Direcionando a atenção, senti cada uma dessas partes por vez. Na sonorização foi possível tomar consciência do som se propagando na bacia, na região dos ísquios e na parte de trás dos calcanhares que tocavam o chão (conexão ísquio-calcâneo). Na inspiração, o ar enchia a região oposta da bacia, até as extremidades, das pontas dos dedos dos pés à das mãos.

Com a indicação de enviar essa sonorização para o umbigo, pude sentir as vibrações percorrendo a coluna e fazer vibrar com maior intensidade a região da bacia. Começo a compreender o conceito de Montenegro (2019) de reconhecimento dos espaços internos, ao sentir o som se ampliar na região de cima do abdômen, por imaginar esse trajeto. Em seguida,

lentamente percorro um longo caminho para o corpo desgrudar do chão, com a consciência duplicada para a musculação envolvida nessa movimentação, passiva e ativamente, e às partes do corpo que tocam o ar. Na inspiração o corpo mais leve e na expiração a ativação da conexão ísquio-calcâneo. As costas abrem o caminho no ar para que o corpo se sente.

Na posição sentada, sonorizo novamente pensando nesse envio do som para o umbigo, lembrando da imagem do abdômen se expandindo. Ao repetir a sonorização, desta vez com a boca aberta, senti as vibrações do som mexer o ar que envolve o meu corpo. Ao final desses exercícios, tive a sensação de um outro reconhecimento do corpo, um outro estar: dentro do corpo.

Para o segundo encontro, a pedido prévio, havia preparado uma partitura que envolvesse uma movimentação guiada pela respiração. Demonstrei a partitura criada e fizemos alguns ajustes, percebendo as mudanças corporais na experimentação de diferentes apoios. A partitura desenvolvida acabou, sem querer, construindo algumas imagens identificadas por Adriana como posturas do Yoga, como a Deusa, a vela e o arado. Estes elementos poderão estar presentes durante a performance.

A partir da nossa terceira prática adotamos a postura em pé para a realização dos exercícios. Novamente voltamos a atenção para uma respiração profunda, concentrada e tranquila, mas dessa vez percebendo as etapas relacionadas por Montenegro (2019), como os rabichos de ar e micro pausas intercalando a inspiração e a expiração.

Pés enraizados no chão, sentindo principalmente a parte posterior do pé – calcanhar e tornozelo. Inspirando devagar, aos poucos mudando a posição para as pontas dos pés e voltando ao chão na expiração, também lentamente. É possível perceber o reflexo desse movimento no quadril, que faz uma pequena báscula para frente e para trás, ajudando a estabelecer o equilíbrio no corpo. Percebo também a distribuição do peso para as extremidades dos dedos mindinhos e polegares dos pés, até que retorne ao calcanhar, ativando a conexão ísquio-calcâneo na chegada ao chão.

Na sequência, um exercício em que a posição do corpo deve estar com o tronco caído para frente. Sentir a base dos pés, o peso do corpo contra o chão, a conexão da perna com o tronco e o quadril cedendo à gravidade. Tomo consciência do peso das pernas e contrapeso do tronco, sentindo a diferença dos movimentos internos da perna sustentando o corpo enquanto a coluna cede à gravidade.

Nessa postura é fácil identificar as forças opositoras, uma subindo pela parte de trás das pernas, e a outra puxando na frente o tronco e braços para baixo. Sentindo a ação do peso e

contrapeso, iniciando uma subida do tronco lentamente – que deve ocorrer apenas no momento da inspiração e pausar na expiração. A entrada de ar expande o pulmão, tornando a caixa torácica mais leve. Nesta subida, a musculatura da parte posterior da coxa, os glúteos, a lombar, me erguem utilizando da força normal em contraposição com as pernas, aterradas, cedendo à gravidade. Repete-se o exercício, dessa vez conjugado à sonorização com a boca fechada e enviando o som para o umbigo. Senti a vibração percorrer todo o corpo: descendo pelo umbigo, lombar, até o pé, aonde começa a subir, passando de novo pela lombar, coluna, até chegar a cabeça. Com o corpo em pé, a sensação das forças opositoras fica mais sutil, e a cabeça passa a vibrar mais após o encaixe da bacia. É preciso atenção redobrada para que o som mantenha-se saindo da região da bacia, na mesma intensidade de quando o corpo estava dobrado.

O próximo exercício é semelhante a esse, mas a subida do tronco deve ocorrer numa única inspiração, realizada até que o tronco forme 90º com as pernas. Depois, segue-se o movimento de subida com a sonorização de um fonema. Ao repetir o exercício, foi sugerido experimentar a sonorização primeiramente com a boca aberta, e, ao começar o encaixe da cabeça, quando o movimento chega na altura dos ombros, terminar a subida com a sonorização produzida com a boca fechada. Toda a movimentação deve ser fluída, com cuidado para não ralentar.

A seguir experimento a mesma movimentação, mas agora dizendo uma palavra repetidas vezes. Redobro a atenção para que o som ocorra internamente, enviando-o para a região da bacia. Encontro uma dificuldade de manter essa voz na região no momento do encaixe da cabeça, onde a bacia se encaixa e irradia a sonoridade para a cabeça através da coluna. Mas, repetindo o exercício consigo sentir a internalização da voz. Para finalização, já com o corpo condicionado à memória desses movimentos internos, experimento cantar o verso de uma música tomando como estímulo para a movimentação a imagem de um campo aberto, onde meu corpo é uma planta que se move ao soar do vento. É impressionante como a voz ganha expansão no espaço quando internalizamos a movimentação a partir da imagem dessa paisagem, por ajudar a manter a atenção na respiração.

No quarto encontro a atenção à respiração passou a ser conduzida pela movimentação do braço, criando a relação da voz com a espacialidade. Iniciamos a prática a partir da percepção da ação das forças opositoras no corpo em pé, experimentando a mudança de eixo para frente e para trás. Ao inspirar o ar passa pelas costas, desce pela parte de trás do corpo até chegar ao calcanhar, e na expiração sobe pelo dedão do pé, passando pelos joelhos, quadris, ombros, até chegar ao nariz. A sensação de equilíbrio durante a expiração parece se apoiar nessas duas

extremidades: dedão do pé e ponta do nariz. Experimentamos inverter o movimento, com a atenção ainda voltada para as forças opositoras agindo na musculatura acionada para manter o corpo em pé. Na inspiração, o corpo cheio de ar vai para frente, na expiração, pesa para trás, sentindo a musculatura envolvida para erguer o corpo para cima, e realizar pressão no chão. Em seguida, incluímos um gesto a respiração. Os braços se erguem pela frente do corpo até a altura dos ombros, expande para a lateral e desce pela lateral. A subida dos braços deve ocorrer durante a inspiração, trazendo o espaço para dentro do corpo. A expiração, durante a descida dos braços, sopra o ar de volta ao espaço.

Tento sentir quais músculos estão ativos na subida dos braços, na abertura e depois na descida, os que estão fazendo a ação acontecer e quais relaxam para que a ação aconteça. Enquanto os braços sobem, o diafragma cede espaço para o ar entrar, descendo. Quando os braços descem, o diafragma sobe, empurrando o espaço para fora. Experimentamos inverter o movimento, com certa dificuldade, por ir contra a movimentação normal do corpo. Mas a sensação de quando a expiração acontece na subida dos braços é de que o corpo se dilata, entrando no espaço ao empurrar o ar pra fora. E, na inspiração, saímos do espaço, colocando ar para dentro, nos recolhendo internamente.

Ao adicionar a sonorização a esse movimento, uma poderosa vibração corre pela coluna, vibrando o som nos quadris, e o som toma conta de todo o espaço junto com o gesto. Voltamos a repetir o exercício com o tronco caído para frente, dessa vez com um acréscimo da realização do fonema /i/, sonorizado no momento do encaixe da cabeça, quando a subida encontra-se na altura do ombro. Sentindo a vibração na lombar, a sonorização de um fonema grave inicia-se com a boca aberta em sincronia com o iniciar da subida, ao sentir vibrar a região do tórax a boca fecha, voltando a abrir para sonorização do I, produzido no fundo da boca. O resultado dessa sonorização aguda é a verticalização do som, que acontece do teto da cabeça, passa pelo cóccix até chegar aos calcanhares. É perceptível que, com o encaixe das escápulas, o som desce pela coluna. Repetimos essa movimentação diversas vezes, até interiorizar as sensações e identificar a partir da vibração os pontos de mudanças da sonorização. A atenção voltada para essa movimentação ajuda também a abrir espaços internamente e não permitir o corpo colapsar durante a sonorização.

No quinto e último encontro retomamos alguns desses exercícios, incluindo este último, com a diferença de que ele iniciava a partir do corpo em movimento pelo espaço. Caminhando em fluxo contínuo, interrompido somente ao receber um sinal sonoro de Adriana para “despencar” o tronco para frente. A inspiração acontece lá embaixo, para então dar início a

subida do tronco, sonorizando um fonema grave com a boca aberta, fechando a boca com a chegada da vibração na região do tórax. Na altura dos ombros, a sonorização aguda da vogal /i/ foi acrescida da subida dos braços pela frente do corpo, acompanhando o encaixe da cabeça e do quadril. Em sequência a sonorização do fonema foi substituída por texto, uma frase ou verso de uma música, entoada de forma a ressoar no corpo, em expansão a partir da conexão com as forças opositoras. A frase/música deve acompanhar todo a movimentação dos braços, vibrando internamente na região da bacia, e chegar até as extremidades dos dedos das mãos. O resultado é o reconhecimento de uma vocalização realizada em tridimensionalidade, vibrando internamente e ocupando todo o espaço externo. Nesse encontro, após o aquecimento corpo-vocal, demonstrei o processo de desenvolvimento das cenas performativas e pudemos direcionar a atenção necessária ao estado de presença cênica para a expansão da oralidade almejada.

Com o prazo para conclusão deste relato encerrado, também se encerra aqui as anotações do curto período de condução e experimentação do cultivo *Corpooral*. Sigo realizando a prática dos exercícios para inseri-los com propriedade na realização da performatividade. Sinto que iniciei um longo processo para compreender *corpooralmente* as possibilidades de expansão da voz a partir da conscientização e sensibilização de locações internas, interligadas as conexões com as forças opositoras. “Pensa que a boca é o seu umbigo”, frase repetida diversas vezes durante nossas experimentações, está memorizada em meu corpo e tornou-se propulsora para utilização dessa nova conscientização *corpooral* com potencialidade no meu fazer artístico daqui por diante.

Como não apenas o cultivo compreende todas as circunstâncias necessárias para o brotar de uma semente, dou continuidade ao relato expondo algumas das condições e soluções encontradas na realização desse processo criativo.

4.3 (DE)COMPOSIÇÃO: DO FAZER-SE LAMA AO BROTAR DE UMA PERFORMATIVIDADE EM SUPERFÍCIE

Um princípio da filosofia budista que ensina sobre a Lei Mística, evoca a imagem da flor de lótus como esclarecedora para compreensão desta lei que se caracteriza pela simultaneidade de causa e efeito. Tal analogia simbólica se fundamenta no fato de que a flor de lótus, exuberante em beleza, nasce em um ambiente considerado a olhos leigos como inóspito,

a lama; e, ao brotar na superfície, contém ao mesmo tempo semente, flor e fruto. O fruto, onde estão contidas as sementes, é produzido no mesmo instante em que a flor desabrocha.

Utilizo desta analogia para ilustrar o processo do criativo de Semeando *Solo* como um lento e fervilhante processo de (de)composição. Uma enorme composteira, em que todo material ali posto torna-se lama, com a ajuda dos trabalhadores da putrefação – bactérias, vermes e minhocas, resultando num ambiente perfeito para o brotar da performatividade em superfície.

Considerando que a dramaturgia autobiográfica se compõe a partir das imagens que construímos de quem somos e do que realizamos, considero a prática da compostagem como um dos hábitos mais importantes do meu cotidiano, e que, por isso, se reflete diretamente em meu fazer artístico. Parece um pouco confuso, mas relatando o processo de (de)composição de Semeando *Solo* espero elucidar.

Ao mudar-me para a Casa, após quase dois meses de iniciada a quarentena e impostas as práticas de isolamento social, habitava em mim uma enorme necessidade de movimentar-me. Um dos principais motivos de tê-la escolhido como novo habitat de corpo e ideias, foi a disposição de muita terra em seu entorno. Aos meus olhos, todo aquele solo nu era sinônimo de muito trabalho a ser aplicado para transformar os canteiros da Casa em jardim. Ainda não se tratava de um jardim pois o que talvez tivesse sido, havia sido arrancado pela raiz pelo antigo inquilino antes de entregar a casa, sobrando poucos exemplares de plantas no solo.

Logo nos primeiros dias habitando o novo lar, dou início a este processo fazendo uma grande limpeza do terreno e cavando a primeira composteira da Casa, onde enterrei todo o material orgânico encontrado pela enxada e rastelo: raízes, galhos, folhas, plantas mortas, etc. Devido a vasta quantidade de material reunido, cavei um grande buraco, semelhante a uma cova. Depositei tudo lá dentro e tampei com uma tábua de madeira que havia trazido da antiga casa para este fim. Tinha pretensões de dar continuidade a composteira com os resíduos orgânicos domésticos que produziria nos próximos dias, mas era período de chuva e as águas trataram de aterrar os espaços vazios. Dei por encerrada essa primeira composteira, e compreendi-a como a detentora de toda a energia anterior a minha chegada na Casa. Tudo o que antes havia vibrado naquele solo, iria se dissolver e torna-se fértil para o futuro jardim que sonhava reocupar seus canteiros.

O terreno, remexido pelas águas, precisaria ser aplainado, e, aos primeiros dias de sol, dei seguimento a essa etapa movimentando uma grande quantidade de terra. Num dado momento, havia reunido um montante sobre o local da primeira composteira e quis

experimentar a sensação de sentir meus pés enterrados ali, me plantar naquele pequeno morro de areia que me cobria dos pés aos joelhos. Registrei esse experimento em fotografias e, ao entrar em casa, registrei os versos que me acometeram imersa naquele contexto. Considero essa experimentação mote inicial da dramaturgia que se constituiria a partir dali.

Cavei uma segunda composteira após aplainar o terreno. Novamente repito o padrão similar a uma cova, pois utilizei a tampa de madeira como medida para seguir as dimensões desejadas. Desta vez, inspirada por um projeto anterior que havia participado, chamado Severinas – uma livre adaptação do texto Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, em que numa das cenas enterrávamos um ator em uma cova –, resolvo experimentar como é estar alguns palmos abaixo da superfície. Viva, rodeada de terra, só consigo pensar nas tantas mortes que se acumulavam devido ao agravamento da pandemia do vírus Covid-19. Saio da minha cova temporária com a certeza de que meu fazer artístico estará impregnado dessa sensação, pelo simples fato de que é impossível ignorar a realidade que nos cerca.

Após esse preparo do solo, bem vinda é a hora dos plantios: milho, feijão, macaxeira, inhame, pimentão, manjericão, quiabo, couve, ervas medicinais, etc. Também percebo que algumas das plantas que foram arrancadas anteriormente começam a rebrotar. Ainda chove, e as águas absorvidas pela terra são visíveis na impressionante velocidade com que fazem crescer as plantas. O período agora é de contemplação diária do acompanhar brotamentos, visitar de pássaros e borboletas.

O entorno se faz jardim. A colheita é celebrada. Após as plantas encerrarem seus ciclos, é preciso arrancá-las do solo para sonhar recomeços. A terceira composteira da Casa é aberta para abarcar o milharal e os pés de feijão, que já secavam ao sol e reuniam um vasto ecossistema de fungos, moscas, larvas, formigas, etc. O que se torna ameaça de proliferação para as plantas no entorno. Coloco meu chapéu de aba larga, uma camisa de manga longa e, debaixo de um sol a pino, dou início ao fim daquele cultivo. Arrancar plantas do chão envolvem um grande esforço físico, um plantar dos pés com base firme no chão, dobrar dos joelhos, segurar nos seus troncos e aplicar uma força abrupta para cima, até que as raízes se desprendam da terra. Força essa conectada diretamente a minha lombar, minhas largas ancas. Me absorvo na sensação de conexão direta com minhas ancestrais e todo o trabalho que realizaram em terra.

Detalho também que a observação das fases da lua é guia para as datas de realização destes trabalhos em solo. As luas minguante e nova arbitram os períodos de limpeza, podas, plantios debaixo da terra. Crescente e cheia guiam os plantios do que cresce acima da terra, do que se pretende colheita, e também são aptas para os transplantes.

Esse resumo das minhas atividades rotineiras em solo abarcam o período de maio a outubro de 2020, período em que estive atenta às conexões e ensinamentos do brotar do jardim de Casa arraigado ao meu próprio corpo, para dar vida a essa performatividade. Em analogia, os aprendizados colhidos nos três anos e meio nas salas de aula do Departamento de Artes da UFPB, entram em (de)composição e resultam neste relato monografia para conclusão de curso. Aberta a primeira composteira, está tudo lá dentro. Míngua. Até que as águas do ensino remoto se apresentam e parecem que aterrar todos os meus sonhos. Mas, passada as tempestades, se apresentam como princípio para o próximo passo: aceitar o fim deste ciclo e partir para o próximo. Remexer a terra, aplainar o terreno. Nova. Reunir o embasamento teórico que vai nutrir esse processo criativo: um montante de areia onde me enterro e me cubro até os joelhos. Na segunda composteira, experimento a morte, aterrada na teoria para sair da cova com vida e enxergar com mais clareza o que desejo transmitir através do meu discurso. Crescente. É chegado o tempo do plantio, reaprender a respirar, atentar a melodia dos dias, sensibilizar memórias, mover e cultivar o corpo-voz. Cheia. E o que foi experimentado, apreendido e já está secando ao sol, vai pra terceira composteira, pra dar espaço a performatividade que nascerá da vivência de todo esse ciclo. Míngua.

Em cena, a Casa e eu, protagonistas de uma dramaturgia que anseia ser compartilhada. Uma história sobre ancestralidade, plantios, colheitas, ocupar espaços, entoar versos, cantar músicas, percutir a vida. Celebrações, reflexões, memórias, tudo junto e misturado em (de)composição. Ganhando superfície ao desabrochar flor de lótus.

No anseio desse compartilhar, planejo os próximos passos para este acontecimento.

4.4 FLORIR ARTE EM TEMPOS REMOTOS: CHEGAREI À SUA CASA SE VOCÊ CHEGAR À MINHA

Para chegar até o público, a performatividade Semeando *Solo* será transmitida ao vivo através da rede social *Instagram,* em dois perfis simultaneamente: @semeandosolo, perfil criado especialmente para divulgação do processo e transmissão da performance, e @ridoceu, perfil pessoal da atriz performer.

O intuito da transmissão simultânea é dar a escolha ao público sobre o ponto de vista preferível de acompanhar: o de dentro (@semeandosolo), captura imagens próximas a performer, em primeiro plano; e o de fora (@ridoceu), captura imagens em segundo e terceiro

plano, seguindo as normas de distanciamento social mínimo de 1,50m, proporcionando um olhar externo, que engloba os bastidores da gravação. Assim como também há a possibilidade de migrar de uma transmissão a outra, visto que os ícones ganham destaque lado a lado na plataforma.

Estima-se a sua duração em 15min. Opto por desativar as interações instantâneas disponibilizadas na plataforma, desligando a opção de *chat* como estratégia para imergir o espectador no acontecimento e também pela impossibilidade de comunicação com o público no momento da apresentação, por não ser a responsável por operar nenhuma das duas câmeras. Para executar a transmissão, convido dois colaboradores, que munidos de álcool em gel e máscara, dividirão o território da Casa comigo para a captura das cenas através de dois aparelhos de telefone celular.

O perfil @semeandosolo foi criado na rede social no final do mês de outubro, tornando-se um diário de bordo *on-line*, onde foi possível compartilhar conteúdos produzidos no processo de investigações artísticas durante a quarentena. Assim como também apresenta previamente a Casa, cenário que empresta o *Solo* onde brotam, crescem, floreiam e frutificam as plantas do jardim. A receptividade e interação com o público nesse período tem sido estimulante, me dando a certeza de que a condução dessa dramaturgia estabelecerá trocas calorosas, apesar das distâncias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O brotar da performatividade Semeando *Solo* em tempos de isolamento social demonstrou-se um processo desafiador, mas superadas as adversidades emocionais, transformo-as em estímulo para o desenvolvimento de uma dramaturgia própria. Sinto que nessa trajetória pude aprimorar meu potencial e crescer enquanto artista.

A escolha pelo cultivo *Corpooral* tornou-se porta aberta para o retorno à prática de exercícios de conscientização corporal e vocal, interrompidos pelo afastar das atividades acadêmicas que conduziam esse aprendizado.

Tornar a Casa palco para oralidade expandida, apresentando a performatividade em processo para o público, acalanta meus anseios e saudades de estar em cena, nessa importante troca estabelecida com o outro ao compartilhar um pouco da nossa história. A história continua até a defesa desse trabalho depois que serão inseridos e contemplados na análise os depoimentos

da audiência e as observações da banca examinadora. A partir dessa nova fase pretende-se continuar as performances ainda sem prazo definido para “acabar”.

E se você chegou ao final desta leitura, e ficou curioso para assistir a performance realizada *on-line* como demonstração de processo e defesa desta monografia, te disponibilizo o link para acessar os registros reunidos das transmissões, ocorridas simultaneamente pela plataforma Instagram: <https://www.youtube.com/watch?v=Tc7hlbhdhfU>. Gratidão.

REFERÊNCIAS

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo [manuscrito]:** a construção de um operador conceitual. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes/Teatro)– Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8PAPRT. Acesso em: 26 set. 2020.

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da voz: o teatro transcende. **Portal de Periódicos FURB**, Blumenau, n. 12, 2003. Disponível em: http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf. Acesso em: 06 ago. 2020.

_____. Corpo-voz-ritualidade**:** primeiras abordagens. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 8, n. 1, p. 117-127, jan/jul. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/34915/17726. Acesso em: 13 ago. 2020.

_____. **Corporeidade da voz:** voz do ator. Campinas: Editora Komedi, 2007.

ANDRADE, Mário de. 1893-1945. Os Cocos / Mário de Andrade; preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidade; (Brasília): INL, Fundação Nacional Pró Memória, 1984.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). Cocos: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000. Disponível em: http://www.acervoayala.com/acervo/colecao-cocos-1992-2000/livro-cocos-alegria-e-devocao/. Acesso em: 06 set. 2020.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor:** as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHO FILHO, Moacir Ferraz de. **A voz parte do corpo I.** Campinas, SP: [s.n.], 2002. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284745/1/CarvalhoFilho_MoacirFerrazde_M.pdf. Acesso em: 26 set. 2020.

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p.197-210, 2008. Disponível em: http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/download/57370/60352. Acesso em: 03 out. 2020.

FERNANDES, Adriana. Dalcroze, a música e o teatro: fundamentos e práticas para o ator compositor. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v.7, n. 3, p. 1-23, out. 2010. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_01_Adriana_Fernandes.pdf. Acesso em: 06 set. 2020.

_____. Palavras Persuasivas: a música e o movimento da fala oral. *In.:* CAMARGO, R. C. de; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (Org.). **Performances culturais.** São Paulo; Goiânia: Hucitec; PUC-GO, 2011, p. 75-87.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral.** São Paulo: AnnaBlume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, p. 135-162, 2010.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha - Revista de Antropologia,** Florianópolis, v. 8, n.1,2, p. 162-183, jan. 2006. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229. Acesso em: 03 out. 2020.

LOPES, B. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, 135-145, 2009. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379. Acesso em: 08 out. 2020.

LORENZO, Tatiana Maria Sobrado. **Voz no corpo gritante:** os desafios do processo solo de ator. 2014. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-05112014103209/publico/TatianaSobradoLorenzoVC.pdf. Acesso em: 29 set. 2020.

MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O corpooral:** concepções e prática. Uma abordagem de trabalho de voz para o ator. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-19092019-162137/pt-br.php. Acesso em: 27 jul. 2020.

ROMANO, Lúcia. **A escrita da atriz:** Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri. Urdimento, Santa Catarina, v.2, n. 21, p. 98-110, dez. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/14744185/A_escrita_da_atriz_Julia_Varley_Iben_Nagel_Rasmussen_e_Roberta_Carreri. Acesso em: 03 out. 2020.

SANTHIAGO, Ricardo. "Onde não há pecado nem perdão": Evocações da voz na memória e na cultura. **Distúrbio Comum**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 595-606, set. 2018. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/33406. Acesso em: 03 out. 2020.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?, em performance studies:** an introduccion, second edition. New York, London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico- cultural. **Educação Social**, Campinas, v. 21, n. 71, p. 166-193, jul. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302000000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 out. 2020.

SOUSA, Ricelly Pereira de. **Live performance:** semeando solo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tc7hlbhdhfU. Acesso em: 03 out. 2020.

TATIT, Luiz. **A canção:** eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. História, teatro e performance. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, v. 10, p. 33-44, 2007.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água:** bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

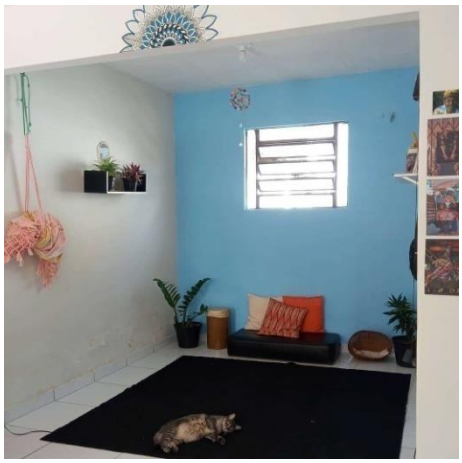
ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

ANEXO A – Logo desenvolvida pela *Designer* Karla Farias para identidade visual do projeto

Fonte: Arquivo pessoal

ANEXO B – Registros da casa tonando-se a casa

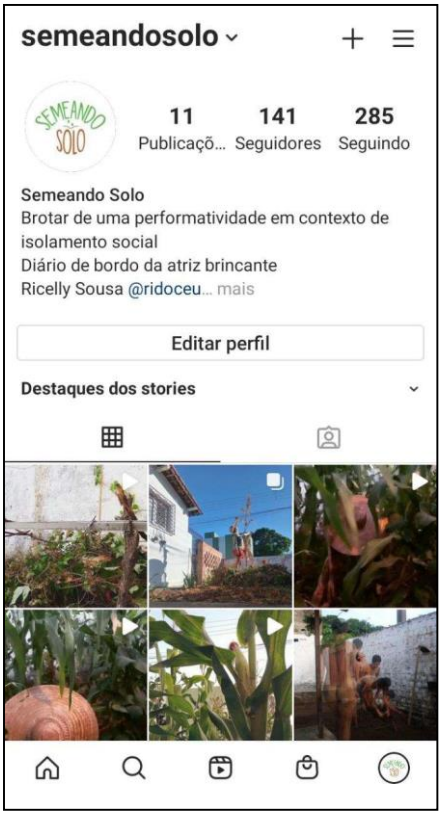


Fonte: Arquivo pessoal

ANEXO C – Diário de bordo físico, tátil e palpável para alinhavo dos processos criativos de semeando *solo*

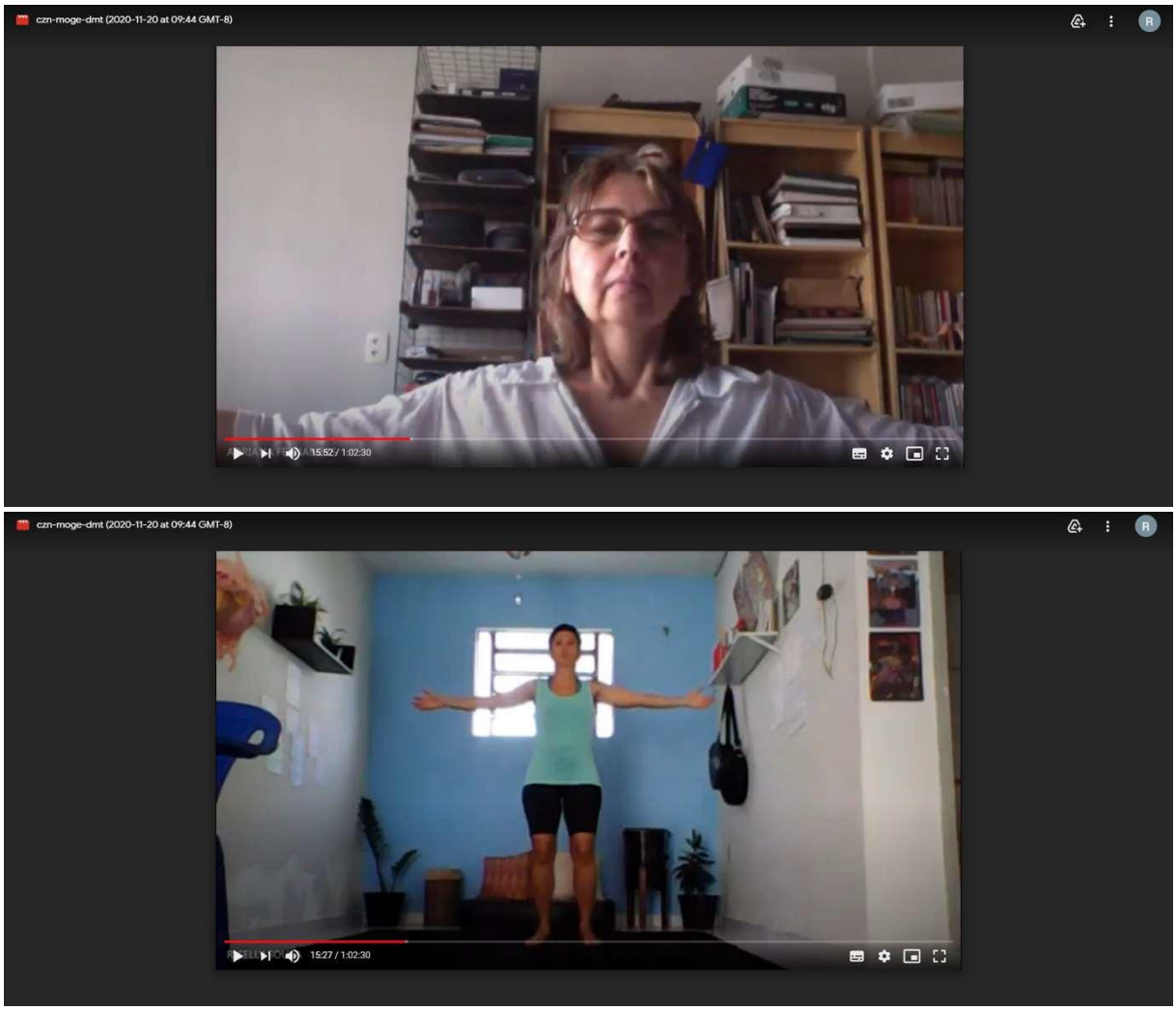
Fonte: Arquivo pessoal

ANEXO D – Diário de bordo virtual para compartilhamento do processo: perfil @semeandosolo no instagram



Fonte: Arquivo pessoal

ANEXO E – Encontros remotos via plataforma google meet para condução do cultivo *corpooral*



Fonte: Arquivo pessoal