

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARIA LYRA

(MARIA CLÁUDIA S. LOPES)

A VOZ E O SAGRADO:

. Cantos sobre Poéticas da Voz em contextos diversos.

UBERLÂNDIA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARIA LYRA

(MARIA CLÁUDIA S. LOPES)

A VOZ E O SAGRADO:

. Cantos sobre Poéticas da Voz em contextos diversos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/ Teatro, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Aleixo.

UBERLÂNDIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L864v Lopes, Maria Cláudia Santos, 1981-
2016 A voz e o sagrado: cantos sobre poéticas da voz em contextos
diversos / Maria Cláudia Santos Lopes. - 2016.
145 f. : il.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Corpo - Teses. 3. Voz - Teses.
4. Canto - Teses. 5. Performance (Arte) - Teses. I. Aleixo, Fernando
Manoel. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-
Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

A voz e o sagrado: cantos sobre poéticas vocais em dois contextos.

Dissertação defendida em 22 de fevereiro de 2016.

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes
Presidente da banca

Prof^a. Dr^a. Janaína Trasel Martins
UFSC - Via Skype

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Pacheco Carneiro
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Maria Lyra
(Maria Cláudia S. Lopes)

A VOZ E O SAGRADO:

. Cantos sobre Poéticas da Voz em contextos diversos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/ Teatro, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Aleixo.

Uberlândia, Janeiro de 2016.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Janaína Trasel Martins – UFSC

Profa. Dra. Ana Maria Pacheco Carneiro – UFU

Aos que vieram antes, meus ancestrais.
Aos que virão depois, minhas continuidades.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia, ao Instituto de Arte, ao Curso de Teatro e ao Programa de Pós-Graduação, por todas as experiências e pela oportunidade de realização desse trabalho - por todo suporte ao longo desses últimos anos.

À CAPES, pelo apoio e financiamento ao longo do último ano da pesquisa.

A meu orientador, Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo, por todos os anos de orientação que antecederam este momento da dissertação, por ter me acompanhado e testemunhado meus processos como aprendiz de mim mesma, e ao Grupo de Pesquisa Sobre Práticas e Poéticas Vocais, onde nasce, de fato, esse caminho de pesquisa da voz poética.

Aos meus pais, por terem me presenteado voz no mundo.

Aos amigos, Celso Amâncio e Elisa Pupim, por tantas gentilezas e hospedagens enquanto eu realizava a pesquisa em campo; e aos amigos Breno Maia, Luiza Guedes e Nina por tantas inspirações e belezas. À Luisa Galvão, pelos ensinamentos no caminho do Xamanismo.

À Paulina Maria Caon, por tantas trocas cantantes e raras. O meu eterno amor.

À mestra cantante, Cecília Valentim, e a outros cantantes que participaram de meu percurso, pelas trocas imprescindíveis.

À *Cia Balagan*, especialmente à Maria Thaís, Antônio Salvador, Eduardo Okamoto e Marluí Miranda, pela disponibilidade e generosidade.

Às professoras Ana Carneiro e Janaína T. Martins, que contribuíram muito generosamente para que o trabalho se tornasse o que é.

Gratidão.

“Enterrada no fundo de você mesmo talvez exista sua verdadeira voz, o canto que não sabe destacar-se de sua garganta cerrada, de seus lábios áridos e tensos. Ou então a sua voz vaguei-a dispersa pela cidade, timbres e tons disseminados no tumulto. Aquilo que ninguém sabe que você é ou foi ou que poderia ser haveria de revelar-se naquela voz.”

(CALVINO, 1995 p.80)

Resumo

Este canto-dissertação é o compartilhamento de minha reflexão sobre o tema da dimensão sagrada da voz poética, feita através da análise e diálogo com dois campos de pesquisa, localizados em São Paulo. O primeiro deles é o trabalho de Cecília Valentim na sua abordagem *A Arte do Ser Cantante*, e o segundo campo é o processo de criação do espetáculo *Recusa*, da *Cia Teatro Balagan*, sob o recorte do trabalho poético vocal desenvolvido. Para adensar a discussão sobre a voz e o sagrado trago conceitos elaborados por Grotowski sobre a presença do ator, a *Arte como Veículo* e os cantos vibratórios, bem como outras referências relacionadas à voz, ritualidade, canto, criação. Em ambos os contextos realizo entrevistas semiestruturadas e registro em diário de campo. No caso do primeiro campo, ainda acompanho cursos livres e formação ministrada por Cecília Valentim. Para a análise do processo de *Recusa* parto da fruição do espetáculo e leitura de materiais (vídeo, imagens, artigos sobre o processo de criação, etc). A partir do contato com os dois campos emergem alguns elementos que me conduziram no pensamento sobre o tema da voz e do sagrado. A identificação e a formulação de tais elementos são meu lugar de chegada na investigação. Construo a partir da pesquisa uma reflexão sobre a voz como força de humanidade, como descoberta e *alargamento de si e do mundo*.

Palavras-Chave: Corpo-voz; Canto-Peformance; Voz-sagrado; Voz-ritualidade.

Abstract

This chant-dissertation is the sharing of my reflection on the theme of the sacred dimension of poetic voice, done through dialogue and intersection of two research fields. The first field is the work of Cecilia Valentim in her approach *A Arte do Ser Cantante* and the second one is the creation process the play *Recusa*, by *Cia Balagan*, where I frame the research on the vocal poetic work developed, both fields are mainly located in São Paulo. To thicken the discussion on the theme voice and sacred, I bring the concepts discussed by Grotowski, a great theater thinker, about the presence of the actor, *Art as Vehicle* and vibration chants, as well as other references related to voice, rituality, singing, creation. In order to accomplish this research I use semi-structured interviews and field journals. For the first field I followed a number of courses given by Cecília Valentim. As for the second field, the analysis was done through the play's appreciation and the reading of several materials from the process (film, images, articles written about the process, etc). From contact with the two fields of research some elements emerged which guided me through the reflection on the subject of voice and the sacred. The identification and formulation of such elements are my place of arrival in the investigation. I build through the research a thought about voice as humanity force, as discovery and *expansion of oneself and of the world*.

Keywords: Body- voice ; Chant- Performance ; Voice - sacred ; Voice - rituality.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	9
2	PRÓLOGO: um canto de chegada.....	10
3	CANTO DE ABERTURA.....	18
4	CANTO-VIDA: Delimitando conceitos a partir do legado de Grotowski....	30
5	CANTO DA EXPERIÊNCIA 1: Cecília Valentim.....	42
6	CANTO DA EXPERIÊNCIA 2: Poéticas vocais em <i>Recusa</i>	82
7	VOZES QUE SE ENCONTRAM: Análise conclusiva, polifonias.....	105
8	CANTO SOBRE ECOS DA PESQUISA.....	131
9	REFERÊNCIAS.....	137

1 APRESENTAÇÃO

Este canto-pesquisa, intitulado *A Voz e o Sagrado: Cantos sobre Poéticas da Voz em contextos diversos*¹ consiste no estudo e reflexão da interface Voz/Sagrado, em diálogo com dois contextos ou campos de estudo (distintos e similares, simultaneamente). Tais campos de estudo formam pontos de apoio, nos quais me ancoro para pensar o tema da dimensão sagrada da voz. O sagrado aqui, assumidamente um termo complexo, tem na pesquisa como referência o modo como Grotowski aborda o termo, relacionado ao “alargamento de si e do mundo” (LIMA, 2010, p.6), desvinculado de dogmas religiosos, ainda que o pensador tenha bebido de práticas espirituais na sua investigação artística/humanística.

Ao lado desses dois contextos de estudo ouve-se ao longe, como ecos melódicos e ressonâncias menos explícitas, algumas outras experiências, algumas muito antigas, como memórias da infância, outras que surgem diante de mim paralelas à própria pesquisa, durante o percurso já do mestrado.

Quando recortamos e olhamos para um tema, creio, ele nos olha também, ele nos prega peças, ele surge e ressurgem no cotidiano - são como pequenos tesouros que brilham desde a trivialidade. Surgem e ressurgem nos encontros e situações que nos atravessam, porque estão conosco, filtro para o olhar que submete os acontecidos a uma nova forma de ver, uma forma que busca ver, experimentar, experimentar ver, compreender, refletir. Reforço também como esses pequenos *insights* cotidianos, em situações inesperadas ou que não foram previstas como parte da pesquisa, passam a ser novos pontos de apoio que permitem/fazem dialogar os contextos do trabalho em campo, as leituras, as escritas, e ao final, todo esse emaranhado do previsto e do não-previsto é que cria uma coerente teia: forte, colorida, substancial o suficiente para que a pesquisa seja viva.

Ao longo do texto, explico alguns desses *momentos-insights*, e, para diferenciá-los os nomeei como *Interferências sonoras*. São realmente como pontos de reflexão em momentos inusitados, inesperados, e por isso “interferências”. Convido o leitor a dar voz (ler em voz alta) às interferências sonoras, dando uma chance à poesia da oralidade, fazendo performar a palavra.

¹ Pesquisa vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, apoio CAPES (mar/15 a fev/16).

Os campos de estudo elegidos sobre os quais discorro nos cantos-capítulos seguintes são: 1) O trabalho de Cecília Valentim com cantos de tradições em sua abordagem terapêutica e pedagógica de investigação da voz poética; 2) O processo de criação do espetáculo *Recusa*, da *Cia Teatro Balagan* – companhia teatral de São Paulo, fundada pela encenadora e professora Maria Thaís.

O primeiro espaço da pesquisa em campo tem como especificidade experiências no âmbito terapêutico da prática vocal, e consiste, enquanto pedagogia da voz, como uma prática de *trabalho sobre si*². Embora Cecília e muitos alunos que a procuram sejam indivíduos vinculados às práticas artísticas (música, teatro) não existe a intenção, durante as oficinas que ministra, de estabelecer uma relação de apresentação para um público. Assim, as experiências são conservadas como práticas em si, *espaçotempo* de descoberta, de exploração da própria voz – sem a dimensão da “preparação para”, do ensaio e de um contato com um público que observa. Além disso, Cecília trabalha a partir de elementos que sensibilizam a escuta dos participantes, em sua metodologia traz para isso a prática do Cantos dos Harmônicos.

O segundo campo de estudo, por outro lado, tem como especificidade sua filiação ao campo cênico, a um contexto que envolve não só o processo de criação, como de produção, de veiculação, de preparação e de encontro com um público. Em ambos me proponho à aproximação e ao diálogo a partir da observação direta, a realização de entrevistas, e, no primeiro, a participação em oficinas e no curso de formação.

Como forma de registro desses encontros mantive um diário de bordo e fiz gravações das entrevistas³ realizadas, olhando também para outros materiais, como o vídeo da montagem (espetáculo). Consultei/utilizei alguns artigos da autoria de Cecília, que são oferecidos como preparação para as oficinas. No caso do espetáculo *Recusa*, faço análise de alguns materiais do processo de criação. O foco em minha pesquisa é o processo de criação do espetáculo, sobretudo no tocante às poéticas vocais.

No início do projeto de pesquisa me propus a observar as diferenças entre os dois contextos de pesquisa de campo. Isto, naquele momento, justificou a escolha de dois

² Grotowski, inspirado por Stanislavski, usa em vários momentos de suas pesquisas a expressão “trabalho do ator sobre si mesmo”. (LIMA, 2010. p.1).

³ Realizei entrevistas semi-estruturadas com os sujeitos: Cecília Valentim, Maria Thaís, Antônio Salvador, Eduardo Okamoto e Marluí Miranda.

lugares de observação (trabalho de viés terapêutico x processo de criação cênica). Foi uma surpresa para mim, no entanto, encontrar muito mais semelhanças do que diferenças, muito mais parentesco do que discrepâncias, quando os princípios fundantes na experiência dos dois contextos, aparentemente tão distintos, cruzaram-se: meu olhar a buscar uma síntese, uma relação.

Ao lado dos dois campos oficiais, como mencionei anteriormente, seguem-se outras experiências: 3) memórias de acontecidos que mobilizam a existência do projeto e o formam - no que se refere à construção de uma reflexividade sobre o tema; 4) retiro de Danças da Paz⁴, conduzido pela mestra Annahata, em que aprendemos cantos ligados às tradições religiosas do mundo e no qual Cecília Valentim se encontrava como aluna; 5) participação no curso de formação na *Arte do Ser Cantante*, conduzido em 8 módulos ao longo de 2015 por Cecília Valentim - bem como as oficinas feitas em momentos anteriores e que ainda não faziam parte oficialmente da pesquisa. 6) participação no *Simpósio Repensando Mitos*, realizado na Unicamp, no fim de Março de 2015, sobre Grotowski; 7) roda de cantos conduzida por mim quinzenalmente desde fevereiro de 2015; 8) a experiência no Estágio de docência, em que acompanhei o orientador Fernando Aleixo e a Profa. Ms. Valéria Gianechine.

O canto-dissertação se inicia com um prólogo no qual invisto em uma escrita poética para narrar um sonho que me guiou no caminho da pesquisa em voz. A razão pela qual escolho começar desta forma se deve ao entendimento de uma escrita que é em si espaço de descoberta e investigação. A segunda razão se relaciona a um posicionamento político sobre formas de conhecimento e de escritura já explorados no âmbito da pesquisa acadêmica em artes, com os quais dialogo (PRECIOSA,2010; LAROSSA,2014) na busca de uma escrita sensível sobre meu tema de pesquisa.

Em seguida, no canto-capítulo 1, introduzo ao leitor os principais conceitos da pesquisa no Canto de Abertura, e, no canto-capítulo 2, Canto-Vida, apresento o encenador Grotowski e aspectos de seu percurso-pensamento que acredito dialogarem com o tema do trabalho; nos cantos-capítulos 3 e 4 analiso os campos de pesquisa compartilhando os saberes gerados do encontro, contextualizando e levantando alguns elementos relevantes; o canto-capítulo 5 consiste em análise conclusiva, na qual entro de forma mais explícita no tema da dimensão sagrada da voz, em diálogo com os campos crio algumas categorias

⁴ As Danças da Paz Universal foram criadas pelo mestre sufi Samuel Lewis, a partir de frases sagradas oriundas de diversas tradições religiosas do mundo e celebram o sagrado na diferença.

para abordar a interface voz/sagrado; por fim, no último canto-capítulo, trago ao leitor alguns desdobramentos da pesquisa e um canto de fechamento.

2 PRÓLOGO: CANTO DE CHEGADA

Começo pelo começo sem saber como começar. Um sonho semeador de rumos: *no início era* preto e branco, nada se ouvia - nem som nem silêncio, nem mesmo a distinção entre eles, pois o que havia era o *não-som*. Um primeiro sonho mudo. Uma caverna e penumbra: avisto com dificuldade um pequeno lago de água turva, que me parece raso. Tento mergulhar. Debaixo d'água abro os olhos e há cores indescritíveis neste mundo submerso. São cacarecos em cor. Cintilam: Moedas, objetos dourados, rubis, pedaços de brinquedos de minha infância, uma cabeça de boneca. Aparentes tesouros misturados a quinquilharias... Tiro a cabeça de dentro da água para respirar, e o mundo é novamente descolorido, as cores vistas só sob a água rasa, para olhos imersos elas se apresentam. O mundo aquático deixa-se revelar em cores *Frida*, em cores que gritam, mas o lado de fora é austero, inóspito, e ao mesmo tempo sóbrio e seguro. Não há coisas desejadas, coisas a me chamar, mistérios muitos como os que habitavam lá dentro d'água. Ainda assim, por alguma razão, as cores que gritam e os objetos de dentro também não parecem ser o que busco. Descontente decido sair de lá. Logo atrás, miro um outro espaço, no preto e branco do lado de fora - é outro lago, desta vez imenso, imensurável, um mar dentro da caverna a se perder de vista. De que materialidade textual devo servir-me ao narrar um sonho? Sinto que este mar imenso é lugar menos seguro, hesito em entrar. Mas sou atraída, como se outra de mim tomasse a coragem de ir. Pulo num salto só. Funduras. Água por todos os lados e dentro e fundo, fundo. Assusto-me ao constatar que posso respirar dentro dessa água, mas ela é turva, esbranquiçada, vejo *nada não*⁵, escuto nada. Muito devagar, ao longe, começo a distinguir um corpo submerso e imenso que vem se aproximando em

⁵ Referência à sonoridade encontrada na dramaturgia de Luiz Alberto de Abreu, integrante da equipe do processo de criação de *Recusa*, na voz do ator Eduardo Okamoto.

minha direção, uma sombra que se move. Seria um tubarão? O coração “mudo” se acelera. Penso em fugir, mas a outra de mim faz com que eu fique. Meus pés se movimentam sem parar para que eu não me afunde, mas eu continuo submersa, respirando (n)a água. De súbito, começo a ouvir pela primeira vez, escuto/ouço pela primeira vez. É assim que nascemos como voz, primeiro na escuta, nos reconhecemos como voz: o som é muito muito grave, como se a própria Terra cantasse. Me parece “o som do mundo” se fosse possível sintetizá-lo - é um som oco e grave e cheio de ar, ele faz vibrar cada um dos meus ossos. Sinto-me segura ao ouvi-lo. Sei que existo e estou ali através dele, porque me faz vibrar e me reconhecer vibrante. À medida que o som se aproxima, o corpo imenso e submerso some. O som se intensifica, me parece um convite para algo que não sei, sinto um medo grande, uma euforia, como se algo incomensurável estivesse prestes a acontecer. O corpo imenso e submerso reaparece, num repente, lado a lado comigo. O som primeiro ainda é escutado e sentido nos ossos. Quase me assusto, mas vejo apenas um olho, que tem o tamanho de minha cabeça. Ele me olha e seu olhar é paz, está me dizendo algo, estabelecendo uma ligação, ele é voz sem verbo, ele diz sem dizer. No instante em que miro o grande olho amigo sei que não estou sozinha. Percebo ou reconheço que se trata de uma baleia branca. Ela é tão grande que não consigo ver onde seu corpo termina. Ela é quem emite o som-canto grave e oco e cheio de ar, como som do mundo – a primeira coisa ouvida. Seu canto me faz querer buscar minhas funduras; há vozes que moram enterradas em nós. Desperto. Dentro de mim mora mina d’água. Brota da terra, rompe rochedos, escorre de dentro. E há sempre essas águas mornas ou frias, escuras, claras, agitadas, serenas. Água lava, leva, inunda, nutre, água que propaga sons, água que se molda em geleira, em incontáveis formas e fortifica paisagens. Água múltipla em auto metamorfose. Que amolece a rigidez, que faz experimentar-se outras. Água que nos constitui, submersos e desatentos. Que é território desconhecido, dentro do qual

custamos a respirar, mas mesmo assim ousamos o mergulho. Água que infiltra em toda parte, que está em mim, você, nós, todos, nas diferenças, nas semelhanças. Água oásis, água bica, água mar, água torneira, água transbordando das bocas, água que gesta, gera, cuida. O ar é o que age sobre o pelo das coisas, sopra e modifica estruturas ...a água age sobre as coisas, transformando-se nelas, penetra e é ... sem jamais deixar de ser água. Daí vem o meu canto, de *dentroforadentro* de mim, o ar de dentro da mina d'água. Ou como na imagem medieval, a voz é o vapor de um caldeirão que mora dentro⁶. É um canto submerso, de a partir do fundo, não claramente ouvido, não claramente modelado, é um canto água-barro-derretido, é um canto distorcido a princípio para ouvidos que não sejam marinhos. O Canto do (des)conhecimento. Canto gerado na água faz água mover. Canto do *entredentro*. Como pode ser que a experiência onírica, deslegitimada quando no utilitarismo da maior fração de nossa sociedade é conferida à palavra sonho um valor pejorativo, crie em nós mais sentidos do que talvez muitas outras experiências do que entendemos como “real”? Não seriam os sonhos parte da complexidade do “real,” vividos pelas culturas ainda mais alicerçadas na sabedoria ancestral, como espaços reveladores e imprescindíveis? A baleia branca me guiou muitas vezes ao encontro de minha voz, tanto quanto mais tarde o beija-flor, o macaco, o leão, o veado⁷... Fui descobrindo, aos poucos, a baleia branca é a minha voz. Esse sonho me transformou e orientou caminhos. Esse encontro ainda é presente, ressoa em minhas decisões. Acredito ser ele, de alguma forma, parte do que me impulsionou a abraçar o caminho da pesquisa em poéticas da voz.

⁶ Antônio Salvador, integrante da *Cia Balagan* e um dos atuantes do espetáculo *Recusa*, em entrevista concedida a mim, comenta sobre esta imagem, trazida a ele por Fernando Carvalhaes, diretor musical e preparador vocal que esteve com *Cia Balagan* em muitos de seus processos.

⁷ Na prática do xamanismo, “mais antiga prática espiritual, médica e filosófica da humanidade”, nas palavras de Léo Artese, assim como ritos, cantos, instrumentos de poder, acredita-se em animais de poder. Cada animal tem, no xamanismo, sua “medicina”, ou seja, aquilo que trazem, em poder de cura, a potência de sua essência. Assim temos nosso *animal totem*, espécie de animal de poder que nos rege, e outros aliados que nos inspiram em determinados processos de nossas vidas.

Sonhos, desejos, afetos, celebrações e experiências com o sagrado⁸ sempre fizeram parte de nossa existência como seres humanos, nas mais diversas civilizações, culturas e épocas distintas. Sem dúvida, de algum modo, me parecem ser justamente essas experiências com o sagrado, nas suas mais diferentes instâncias (e a criação artística é uma delas), é que nos deslocam e nos rediregem o olhar para aquilo que “não conhecemos”, mais do que para o que julgamos conhecer, de fato. Este redirecionamento é o que nos permite estar em verdadeiro processo de contato e de encontro com dimensões mais amplas e profundas do próprio conhecimento e de nossa humanidade. Lembro-me do que nos traz Boaventura de Souza Santos, na obra *Epistemologias do Sul*, a importância de descolonizarmos nosso pensamento, e isso implica no abraço de outras referências textuais, diversas das que foram instituídas como únicas e no abraço a outras formas de pensar e à sabedoria viva trazida das culturas ancestrais de nossa terra, das culturas não-europeias - ainda que seja difícil falar do não-europeu já que em todos os processos de colonização nos misturamos e nos antropofagizamos... Ao longo do percurso até aqui muitos sonhos me visitaram: sonho em que eu literalmente paria um canto, um bebê/canto, auxiliada por uma professora. O parto era sentido como uma vibração muito intensa e forte concentrada na região pélvica - depois de certa força se liberava ecoando no ar como um canto grave; ou ainda outro, no qual eu tentava voar e tinha medo até descobrir que com a vibração da voz eu poderia sustentar o peso de meu corpo, levitar no espaço e deslocar-me: a vibração criava um campo material invisível que podia me erguer e me mover pelo céu, era como recobrar um poder, lembrar-me dele. Sonho que um velho me ensina, literalmente, a falar com o coração. É uma sensação distinta, de muito alívio e liberação. Consigo fazer a ligação entre boca e região do esterno, a ponte é azul e cintila,

⁸ A palavra sagrado aqui não é usada em seu sentido corrente. Não está relacionada a experiências necessariamente religiosas. O conceito será mais densamente debatido ao longo da dissertação.

e quando eu *falocanto* surge uma voz que é aparentemente outra mas que me parece mais minha (...) Começo pelo começo sem saber muito bem por onde começar, mais na abertura que no fechamento, mais dando-me na escrita a um outro espaço de pesquisa em tempo real (descoberta, salto no desconhecido) do que no registro do que sei que sei. No encontro do que sei sem saber que sei. Sonho que escrevo uma dissertação: é uma máquina de escrever pequena e antiga, à medida que pressiono as teclas duras as letras marcam o papel. São marcas transparentes, não há tinta - é a força da ação de digitar que vai imprimindo as letras uma a uma. Eu penso nas frases e tento marcá-las mas não há tinta. E se pudesse haver uma dissertação oral, um canto-dissertação? E se a “palavra deitada”⁹ se levantasse? Por que temer se o que não sei me revela mais do que o que penso saber? E se fosse um canto criado, inventado e não apenas interpretado aqui, diante dos olhos de quem lê? Acredito na escrita como um espaço de criação genuíno, sensorial, um espaço de conexão profunda e um ato de jogar luz ao que se pensa sem saber que se pensa: momento de construção, de elaboração. Eu sonho que tento digitar essa frase como primeira frase de minha dissertação: Começo pelo começo sem saber muito bem por onde começar. Não há tinta, as palavras ressoam dentro de mim, frases, melodias...começo. Desejo, quero, que a escrita se mantenha como um outro lugar de abertura, de investigação, de contato: ela não só é um registro de experiências como é uma experiência¹⁰ em si. A escrita em pé, a escrita que conserva frestas, espaços que ainda sejam, de fato, a procura pela/da palavra, sem a qual novas possibilidades de construção se perdem. Penso sobre a imagem dos cantos antigos como entidades que existem para

⁹ Maria Thaís, encenadora da *Cia Balagan* e professora da ECA/USP, em fala realizada no encontro Voz e Ritual, organizado pelo curso de Teatro da UFU entre 6 e 13 de outubro de 2014, menciona a oralidade como sendo a palavra em pé, e a escrita como palavra deitada. Essa referência que a encenadora usa é do pensador africano Amadou Hampatê Bá, que nos fala sobre a oralidade e a força da palavra, em seu texto *A tradição viva*.

¹⁰ BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução: João Wanderley Gerald. Revista Brasileira de Educação. n.19, jan./abr., 2002.

além de quem os gera¹¹ - como algo que nos canta assim como são cantados, como abertura de um *espaçotempo* de conexão com esses cantos que existiram antes de nós e que existirão depois. Que esse texto seja, ele também, como palavras a me cantar. Abro aqui a permissão para que sejam encontro, para que sejam como “cantos de minha experiência”¹², e que sejam como uma experiência em si.

¹¹ Thibaut Garçon, ator que trabalha com Maud Robart, fala sobre a sensação de ser cantado pelo canto. Fernando Aleixo nos trouxe essa ideia também durante a prática do canto em suas aulas e no grupo de pesquisa Práticas e Poéticas Vocais.

¹² Tomo aqui como inspiração a fala de Jorge Larossa Bondía sobre os cantos da experiência, em palestra de abertura realizada no encontro da ABRACE, Belo Horizonte, Novembro de 2014.

3 CANTO DE ABERTURA: CO(A)NTEXTUALIZAÇÃO

Por isso a voz é a palavra sem palavras, depurada, fio vocal que fragilmente nos liga ao Único(...) a voz é a consciência; que será habitada pelas palavras, mas que verdadeiramente não fala nem pensa; que simplesmente trabalha “por nada dizer”, petrificando fonemas, e para quem o discurso pronunciado tem lugar quando lhe toca a razão de ser.

(ZUNTHOR, 2010. p.12)

Sobre a natureza do som e a verticalidade do tema de pesquisa

É da natureza do som, como composição de sua estrutura, que esteja ligado a todos os outros sons, que esteja contido e que contenha outros. A estrutura do som é como a cor. O que nos parece como cor única é a composição de pigmentações diversas, unidas, misturadas, relacionadas. Neste sentido o som é vertical, ele tem profundidade e não é como ouvimos a princípio, chapado, como uma “nota”¹³ única. O som tem uma natureza complexa, um padrão que em certa medida nos revela que há uma conexão profunda entre todos os sons. A verticalidade da natureza do som remete à verticalidade do tema desta pesquisa: a dimensão sagrada da voz e da escuta (como princípio da voz). A natureza vertical do som me remete às dimensões plurais do trabalho vocal - que está para muito além da emissão do som através da boca, que está para muito além do uso da palavra na criação cênica. Que em parte de sua composição vertical o trabalho vocal está ligado a nossa relação com nossa própria voz, expressão/manifestação de nosso ser, que mais do que se projetar sobre o outro, no espaço, gesta um som a partir de si, propagando-o e modificando a essência do ar ao seu redor, desde si mesmo, já que somos gerados pelo som enquanto o geramos/gestamos. A voz/escuta se abre em muitas, como na constituição do padrão sonoro (elemento a ser explorado mais adiante na dissertação). À medida que abrimos a escuta, e a mesma se amplia em direção às muitas camadas do som, abrimos também nossa forma de viver a voz. A isto me refiro quando trato de verticalidade: de que nossa relação com a voz tem dimensões mais profundas, desde como nos relacionamos conosco, com os outros, de como é ser voz no mundo, manifestá-la, até os seus parâmetros mais concretos, expressivos e práticos, todos estes interligados. Antes de fazer som, somos feitos de som. Antes de manifestarmos a voz, somos voz. O que quero

¹³ As aspas se devem à consciência de como nos pontua Cecília Valentim (2014, informação verbal) as notas são uma convenção para nos referirmos a certa frequência vibratória, e poderiam ter outros nomes.

dizer é que a medida que fui adentrando o tema da dimensão sagrada da voz, como mote da pesquisa, dei-me conta da verticalidade do próprio tema. Assim como na constituição de toda frequência sonora há uma profundidade, quando pensamos sobre a voz, a voz poética e a voz em relação ao sagrado, também encontramos dimensões plurais.

Este momento de elaboração de uma escrita de dissertação me permite, de uma perspectiva mais distanciada, olhar para o percurso vivido, vislumbrar e agradecer os caminhos que me trouxeram até aqui. Fazer uma avaliação dos “cantos cantados” e tentar ver, em meio ao mar de vozes, os cantos que me (trans)(flor)maram.

Algumas notas sobre arte/sagrado e voz/sagrado

Como quem profere a palavra e para tanto a relaciona com uma experiência particular em si, eu também tenho, aliada ao “sagrado” e à “arte”, a minha sensação encarnada, corporificada de experiências que vinculo a elas. Trata-se de um calor, uma pulsação, que acontece enquanto canto, acontece em mim, e se canto coletivamente, acontece entre o “mim” e os outros de mim. Acontece algumas vezes quando eu me coloco em cena e me permito, ao mover-me, que uma outra qualidade de presença se instaure, na qual sinto corpo e consciência alargados, expandidos, e me experimento de outra maneira.

Diante do desafio de tentar compreender tais sensações que relaciono à palavra “sagrado” deparo-me com o conceito trazido por Grotowski (LIMA, 2012. p.6), e encontro uma ressonância. Há uma irmandade entre palavras, que percebo hoje nos imbricamentos entre sagrado, ritualidade, ancestralidade, espiritualidade, criação. Grotowski relaciona à “espiritualidade”, o *trabalho sobre si* e um estado de alargamento da percepção de si mesmo e do entorno. Ao “sagrado” relaciona o estado de descondicionamento e entrega, sugerindo que nos inclinemos em direção a uma abertura para o desconhecido. A noção de sagrado para Grotowski se confunde com a noção de homem, um outro homem: “não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E, ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história.” (GROTOWSKI *apud* LIMA, 2010. p.5)

Os campos do artístico e do espiritual estão em permanente deslizamento de modo que é impossível compreender a pesquisa de Grotowski atendo-se

apenas a um desses campos. É justamente na arte que Grotowski vai encontrar a possibilidade de ser um ‘investigador espiritual’, pois o terreno da arte permaneceria como um espaço de pesquisa não submetido a correntes religiosas ou de fé. A noção de ‘trabalho sobre si’, que Grotowski pegou emprestado de Stanislavski, é uma das que ajuda a manter esse deslizamento arte/ sagrado em ação sem obrigar o pesquisador a optar por um dos terrenos. Essa noção revela também o grau de ‘investigação’ e de não dogmatismo com que Grotowski abordou o terreno do ‘espiritual’. (LIMA, 2010. p.2)

Os estudos sobre as origens primitivas da arte, das manifestações que reconhecemos como artísticas, todas estão relacionadas ao universo das divindades. Os rituais em que se dançava, performava-se com máscaras e bebia-se à Baco, o deus do vinho. No entanto, para muito além da cultura grega, em outras civilizações, a dança, o canto, aquilo que hoje designamos como teatralidade... eram experimentados coletivamente e eram espaços de suspensão em relação ao cotidiano, à corporalidade conhecida.

Dedicado aos deuses de vários nomes, ou celebrado como ritos de passagem, o sagrado se define como experiência corpóreo-sensorial, independente de crenças específicas. Em minha pesquisa, portanto, tento pensar a palavra sagrado como experiência sensorial, corpórea, a mesma do estado que alcançamos em processos de criação, como aquilo que escapa ao conhecido: dar-se, dedicar-se ao incomensurável desconhecido de nós e do mundo, dar-se ao que não se sabe nomear e para o qual emprestamos nomes.

Em todas as culturas, o Canto surge como via de conexão do humano com o divino, o sagrado ou indizível, em busca de um melhor entendimento de si mesmo, da sua relação com o mundo e com a natureza, possibilitando um senso de comunidade e cooperação. O canto ritual dos povos primitivos, o canto do poeta trágico, o canto gregoriano, os cantos de amor dos trovadores medievais, o canto das lavadeiras e carpideiras do nordeste, são algumas das manifestações dessa busca. (VALENTIM, 2012. p.15)

A voz é uma das primeiras manifestações da vida ao nascer, quando primeiro o ar adentra nossos pulmões. A voz como frequência vibratória é anterior ao som, se a entendemos como condição de existência, se nos entendermos enquanto seres constituídos por filamentos vibratórios, ou se considerarmos a dimensão da escuta como primeira condição da voz. Como som, a voz acaricia e violenta, ela está para muito além das palavras entendíveis, dos signos abstratos que podem nos servir, às vezes, apenas como mais um instrumento para exercer poder ou para simples comunicação utilitária. A

voz é anterior à palavra, e existe como palavra através dela. A voz é ação, materialidade. Falo aqui da “Voz poética” ou “Voz poderosa”, dois conceitos que tento abordar em seguida.

Se, como nos traz Grotowski (LIMA, 2013.p.6), entendemos como sagrado a dinamização do ser no sentido de ampliação da percepção de si e do mundo, de abrir espaço para viver o desconhecido e se experimentar fora do habitual, veremos o quão imprescindível é que façamos um movimento de resgate e cultivo do sagrado em nossa sociedade e em nossas vidas cotidianas. Se “sagrar” significa dedicar aos deuses, podemos nos pensar como deuses - seres criadores - e entender o sagrar como dedicar algo a si mesmo, ao que em nós contém e expressa o potencial de criação, para que estejamos mais plenos e abertos - estado que pode ser explorado quando nos damos à experiências que alteram a nossa presença no mundo, e que são tanto “sagradas” como “artísticas” (no sentido mais amplo).

A voz como respiração é o que nos liga a todos concretamente, o ar está entre nós, ele nos penetra e penetra o outro, transformando-se. Ele é o algo mais íntimo que compartilhamos (VALENTIM, 2013, informação verbal), o sopro de vida que está entre nós. A voz poética, tendo o canto como uma de suas mais valiosas manifestações, nos permite a descoberta de nossas possibilidades de ser.

Que força é essa que surge quando cantamos, que é capaz de alterar nossos corpos e espaço, que nos religa (de *religare*) com o outro e com nós mesmos? Grotowski, como grande e inquieto pensador do teatro, e que se dedicou ao que LIMA (2013) nomeia como investigação espiritual dizia “cantem, algo acontece...”. A proposta que aqui pretendo levantar, para nos fazer pensar, seria a de um resgate do “sagrado”, do potencial expressivo e criativo do homem em relação a si e ao coletivo. Imaginarmos, para além das pontuais experiências que hoje os indivíduos presenciam na cultura globalizada, no capitalismo novo (em que muitas efêmeras apropriações de experiências superficiais são feitas): como seria trazer próximo e dentro, mais aprofundadas e frequentes, vivências em que a voz poética /o “corpo poético” pudessem exercitar-se integradamente no cotidiano de todos.

A experiência do sagrado não é tanto a revelação de um objetivo externo a nós – deus. Demônio, presença alheia – mas um abrir nosso coração ou nossas vísceras para que surja esse “Outro” escondido. A revelação, no sentido de um dom ou graça que vem do exterior, se transforma em um abertura do homem para si mesmo. O mínimo que se pode dizer dessa ideia é que a noção de

transcendência sofre um grave abalo. O homem não está “suspense na mão de Deus”, Deus é que jaz oculto no coração do homem. O objeto numinoso é sempre interno.

(PAZ, 2012. p.147-148)

Alguns conceitos e princípios

Sobre os afetos que moveram a pesquisa, desde a escrita do projeto me remeto a um fragmento de minha infância: quando era pequena, disse a minha mãe em momento em que fui interpelada sobre o futuro - *Quero ser cantadeira, pra namorado dançar e criança dormir...* Em outros momentos me recordo do prazer no ato de cantar e de ouvir música. Como aquele em que eu fugia para a casa da vizinha aos 3 anos pisando as pedras de brita de Cocalzinho, para ouvir a fita do Balão Mágico e cantar; ou aquele outro em que meu avô paterno, um português muito simpático, me colocava sentada sobre seu colo na calçada e pedia que eu cantasse para pessoas em troca das sombrinhas de chocolate - estritamente proibidas a mim à época...

Interferência sonora 1: ressonâncias

“Coração, coração, é tão bom o seu calor, vem cantar pra mim sua linda canção de amor. Se eu sorrir, se eu chorar, se eu mentir amigo meu, sempre coração você sabe você e eu. Uma vez pensei e quase te falei que o amor chega sem avisar. Coração, coração, é tão bom o seu calor, vem cantar pra mim sua linda canção de amor.” – Balão Mágico, anos 80, primeira canção vibrante no coração, uma delas... Ela preenchia os silêncios no carro: meu pai não falava quase, no seu misterioso silêncio de homem no meio do rio, mas lá da canoa sua voz era o aceno: ele cantava comigo, então estávamos juntos, nossas vozes se misturavam...

Quero ser cantadeira para namorado dançar e criança dormir. Retorno a esta frase e me dou conta do quanto ela traz em si princípios que norteiam esta pesquisa e que movem o trabalho a ser. Um deles está contido na escolha da palavra *cantadeira*, ela me sugere a ideia de que o canto é ação de todos. Muito diferente da palavra *cantora*, o *cantadeira* soa como brincadeira, canto como brincar da voz, e também me remete à

lavadeira, passadeira, arrumadeira, camareira....ações que fazem parte de um cotidiano, fora do *status* de valor relacionado à ideia de dom, talento, carreira ou profissão. *Cantadeira*¹⁴ não é singular, sua voz se faz com outras, ecoa entre muitas, se liga a outras em corais, coros, espetáculos - quando pública - e quando em sua intimidade, ecoa na casa, no chuveiro, melhora o ar e move a vida.

Assim amplio esse primeiro princípio - da voz como brinquedo de todos - não apenas para falar do canto mas da Voz Poética¹⁵ (sonoridade expressiva, materialidade da voz). Destaco ainda que a brincadeira com a voz, a plasticidade da voz, a voz como canto, é algo que pertence a todos nós, e não apenas aos que escolheram a prática vocal como profissão. Pois, para além do nosso mercado de trabalho e das caixinhas criadas como ofícios - para os quais recebemos uma quantia em troca da dedicação do tempo e da energia empregados à especialização... - somos todos voz, e ela, é mais que seu uso corriqueiro na barganha de significados/palavras, mais que seu valor como “moeda de troca”¹⁶, está além de seu uso consumo, seu uso cotidiano e banalizado. Ela é ação, ela é matéria. Isso me leva ao segundo princípio contido na frase de infância: a voz que AGE, *que faz dormir, que faz dançar*.

Por poética, como adjetivo, fica denominada a função que tem uma voz de ir além de seu uso utilitário na linguagem, da transmissão de ideias ligadas ao significado das palavras, criando o gesto vocal, gerando impressões, dizendo de si mesma e se comentando enquanto comenta e diz, mantendo o movimento interno ao procedimento técnico que leva à expressão diferenciada [...] É pela vocalidade poética que os signos se tornam coisas. Porque as palavras não são as coisas; são representações convencionadas, abstrações. A coisa da palavra falada são as formas dos sons [...] Esta palavra poética é intensa, arquivo sonoro das vozes cotidianas; sua finalidade é representar o todo existente, revelando o que há por trás do grande discurso social. Garantindo uma identidade, a transmissão, a tradição, e dando início a transformações, à criação, à diferença, a palavra poética é, ao mesmo tempo, memória e invenção: a palavra que liberta o canto, que dá vida às narrativas, a palavra que significa o teatro[...] (LOPES, 2004. p.8-11)

Afora as experiências ligadas à infância, e que também incluem anos de escola de música, e outros já no teatro em encenações que envolveram o canto especificamente,

¹⁴ Cecília Valentim usa a palavra *cantante* em seu trabalho, que assim como a palavra *cantadeira* é uma escolha que remete ao brincante. Quando remontamos à etimologia seja de *cantadeira* ou *cantante* – ambas são derivações do verbo cantar (CUNHA, 2010. P.122).

¹⁵ A Voz Poética ou Voz poderosa é um conceito presente na pesquisa que será explicitado a seguir, trata-se da potência da voz fora de seu uso utilitário, portanto engloba o canto mas não se restringe a ele.

¹⁶ Valère Novarina nos fala sobre isto na obra *Diante da palavra*, 2009. p. 14.

desde o segundo semestre de entrada na graduação, passei a fazer parte do Grupo de Pesquisa sobre Práticas e Poéticas Vocais¹⁷, em que vivi processos de criação-pesquisa tendo como mote a poética vocal. É justo dizer que foram esses processos e seus desdobramentos artísticos-reflexivos que fizeram cozinhar em fogo brando os nutrientes e alimento que se tornou, depois, esta pesquisa.

Reforço aqui alguns conceitos principais que dão suporte à pesquisa, alguns deles já trazidos acima. Estão relacionados à fundamentação teórica e também às escolhas metodológicas.

O primeiro deles é o conceito de Voz Poética, abordado acima de maneira breve. A Voz Poética, como nos aponta Sara Lopes, é a voz fora do âmbito restrito aos significados, é também a “palavra poderosa”, a palavra do teatro, das narrativas, do canto. Sara Lopes (2011, informação verbal)¹⁸ nos remete à construção da oralidade evidenciando de forma imaginativa que “no início” a voz, os sons emitidos, estariam relacionados às ações de mastigar, de expirar, sofrendo as alterações que os diferentes momentos de fuga, de caça, de alimentação apresentavam. Não havia ainda abstração da palavra, portanto a voz e a ação eram de fato uma só coisa.

Stravinsky, citado por José Batista Dal Farra Martins (2007, p.9), fala sobre a dimensão lúdica da voz, relacionando-a à palavra poética – *poiesis* – brincadeira. O verbo “poein”, do qual a palavra deriva, significa exatamente fazer ou fabricar. Novarina (2009), quando nos traz a palavra como sendo mais do que seu uso no contexto social, quando afirma que nós a transformamos em moeda de troca, evoca a força da palavra-matéria, e da voz poética.

É impossível não pensar no quanto nossa relação íntima com a voz está muito próxima da relação que estabelecemos conosco, com o outro, com o mundo. Estamos rodeados por um contexto que não favorece a “palavra poderosa”, nos emudecemos,

¹⁷ O Grupo de Pesquisa Sobre Práticas e Poéticas Vocais, hoje cadastrado no CNPQ e ligado ao Grupo de Pesquisa Interinstitucional Poéticas e Práticas Vocais, que reúne pesquisadores de várias universidades do Brasil, surge em 2009, sob a coordenação do Prof. Dr. Fernando Aleixo, com a participação de um grupo de alunos-pesquisadores-colaboradores. O grupo dedica-se à investigação da poética da voz através de processos de criação.

¹⁸ Palestra realizada no I Seminário “A Voz e a Cena”, na UFU, entre 12 e 23 de Outubro de 2011.

somos avisados sobre o quanto falamos alto, somos censurado e instruídos a “usar bem as palavras” ...

Isso é a palavra, a fala, que o ator lança ou retém, e que vem, chicoteando o rosto do público, atingir e transformar realmente os corpos. É o principal líquido excluído do corpo e é a boca que é o lugar de sua omissão. É o que há de mais físico no teatro, é o que há de mais material no corpo. Essa fala é a matéria da matéria e não se pode aprender nada de mais material do que esse líquido invisível e inestocável. É o ator que fabrica, no ritmo respirado, quando ela passa pelo corpo todo, toma todos os circuitos ao contrário e sai pelo buraco da cabeça. (NOVARINA. 2009. p.23)

Francesca Della Monica (2013, informação verbal)¹⁹ nos fala sobre a Voz Mítica como a voz que se encontra fora do socialmente educado, dos bons modos, e esta é a voz presente nos momentos em que estamos inteiros, ou em que vivenciamos situações limítrofes, não “cotidianas”, quando estamos desmascarados talvez; o momento do gozo, o pranto incontrolável, o susto, o grito de dor, o riso.

[...] do sentimento daquilo que é a voz humana e do que ela implica: esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria; esta emanção de um fundo mal discernível de nossas memórias [...] Ora, a voz ultrapassa a palavra [...] As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda sua força, aspira fazer-se canto: voz plena²⁰, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida – ao tempo da voz sem palavra. (ZUNTHOR, Paul. 2010, p.8-11)

Outro conceito implícito tanto nessa pesquisa como na trajetória do grupo Práticas e Poéticas Vocais se refere à noção de *vozcorpo* ou *corpovoz*. A voz aqui é entendida como corpo, e o corpo enquanto corpo sonoro, vibrante. Independente da emissão da voz, o corpo é um princípio rítmico, pulsante e musical. Ludwik Flaszen, em sua palestra²¹ nos falou sobre a voz com “o órgão invisível” ou “parte mais flexível do corpo”. Sara Lopes (2004, p.13) também traz esta metáfora: “Vencendo as imposições da gravidade, a

¹⁹ Em palestra durante o III Seminário “A Voz e a Cena”, na UNB, realizado entre 14 e 17 de Novembro de 2013.

²⁰ Conexão que fiz durante a leitura desta passagem, cruzando referências: Príncipe Constante, Ryszard Cieslak, em encenação de Grotowski: <https://www.youtube.com/watch?v=5Poc5QvfWbw>

²¹ Palestra realizada no evento Simpósio Repensando Mitos: Grotowski, em fim de Março de 2015, em Campinas/Unicamp.

parte mais flexível do corpo, a voz, é livre para transpor e mover-se no espaço. E, no entanto, mantém sua realidade física, constituindo-se em matéria concreta”.

Há duas outras noções importantes que atravessam a pesquisa e que são trazidas pelo autor Joachim Berendt²² - a segunda delas depois reencontrada nas entrevistas feitas com Maria Thaís, Eduardo Okamoto, Antônio Salvador e Marluí Miranda (parte da equipe do processo de criação de *Recusa*). São elas: 1) a ideia ou percepção de que somos constituídos de sons, como matéria vibrante, somos e estamos imersos em um mar sonoro, tendo em vista que toda partícula é constituída de movimento e vibração. Somos feitos de som. *Nada Brahma* é antiga proposição hindu, em sânscrito clássico, de que “o mundo é som” (BERENDT, 1997, p.27); e 2) a voz e a palavra como “entidades” que têm o poder de evocar ausências, de fazer ser/estar o que antes não estava.

Essa maneira de se relacionar com a voz e com a palavra está presente nas culturas nativas de países diversos e será explorada nos cantos-capítulos a seguir. Acredito ser pertinente trazer novamente como inspiração aquilo de que nos fala Boaventura de Souza Santos (2010) quando se refere às epistemologias do sul - a validação de outros saberes, de outras culturas e formas de ver pertinentes como conhecimento tanto quanto os conhecimentos da “cultura colonizadora”.

Grotowski e o Sagrado

Acredito ser muito válido aproximar-me da “espiritualidade” e de outras palavras que parecem escorregadias, integrando-as também no âmbito dos estudos acadêmico - uma vez que há muitas maneiras de se conhecer, e distanciar-se é apenas um dos caminhos. Experimentar falar desde mergulhos - e mesclar mergulho e distância talvez seja um bom “caminho do meio”²³.

Encontrei-me com a palavra *sagrado* algumas vezes nos escritos de Tatiana M. Lima (2010) ao se referir a Grotowski. Grotowski se apropriava das palavras de uma forma muito respeitosa e ao mesmo tempo viva (MOTTA LIMA, 2012, p.36). Motta Lima

²² Músico alemão, 1922-2000, estudioso de física e especialista em Jazz. Autor do livro *Nada Bhrama: A música e o universo da consciência*, e *The Third Ear: On Listening to the World*, uma das referências principais de Cecília Valentim, indicada em suas oficinas.

²³ Importante princípio orientador da prática budista.

(2012) pontua que, para o pesquisador, a noção de *sagrado* não estaria vinculado ao dogma e/ou às religiões, mas ao “alargamento de percepção de si e do mundo”, à abertura e escuta para o desconhecido, como estado primeiro na relação com conhecimento e criação.

Relacionei-me, portanto, com a palavra *sagrado* dentro desta perspectiva, e no contato com os campos de estudo e sujeitos, fui refletindo sobre algumas dimensões do sagrado que não estão totalmente contempladas, embora muito relacionadas à ideia de *presença*. Aproximando-me um pouco dos estudos sobre Grotowski percebo que há muito mais para ser visto e dito – na relação entre sagrado e teatralidade, sagrado e arte, sagrado e voz/cantos, arte e espiritualidade, se considerarmos a trajetória do encenador. Tendo como inspiração o que nos traz Tatiana Mota Lima (2012) sobre a importância de trazer a própria leitura sobre o pesquisador, não citando suas reflexões como minhas, ou como “verdadeiras”, me proponho a uma reflexão sobre o sagrado e a dimensão sagrada da voz que seja própria, que crie relações, que reaja às leituras e que fale a partir de algumas experiências.

No que diz respeito à verticalidade, a metáfora da escada vertical era utilizada por Grotowski para indicar um caminho para o despertar de outros modos de consciência, de um estado de atenção e de percepção de si ligados à qualidade de presença e à organicidade na ação físico-vocal. A verticalidade “significa passar de um nível supostamente grosseiro - num certo sentido, poderíamos dizer ‘nível cotidiano’ - para um nível de energia mais sutil, ou até mesmo que busca uma conexão mais elevada” (Ibidem, p. 140). Para Grotowski, “os cantos rituais da tradição antiga dão um suporte para a construção dos degraus dessa escada vertical” (Ibidem, p.141). Maud Robart (2006) também fala sobre a escada vertical como um caminho de expansão da consciência, averigua ela sobre a capacidade dos cantos de despertar a percepção a fim de envolver todas as dimensões do corpo (físico, emocional, mental), para uma transformação dessas energias para uma qualidade mais sutil e perceptiva. Trata-se da expansão da consciência para além de condicionamentos e padrões habituais de pensamento e movimento e de hábitos culturais condicionantes[...]

(CAMPO, G. e MARTINS, 2014, p.56)

Desta forma, elencarei alguns elementos de cada campo de pesquisa, criando conexões entre eles e entre o pensamento de Grotowski para debruçar-me sobre o tema da dimensão sagrada da voz. O encenador é, portanto, uma importante referência para o desenvolvimento reflexivo da dissertação.

Interferência sonora 2: polifonia

Ano novo. Quase virada para 2015. Riza, uma senhora de 60 anos, cantadeira e mãe de uma grande amiga, é convidada a cantar. Ela canta uma canção em italiano – Dio, come ti amo, non è possibile..., sempre de olhos fechados. Riza cantando e empenhando todo corpo, todo o ser, toda a sensibilidade no instante, no ato de cantar. As nuvens que iam surgindo com as palavras pronunciadas, as imagens contidas na canção que se tornavam presentes. A transformação de sua presença, a “concretização de sua presença”. Cantar é mudar o ar. O ar era outro, outra atmosfera se instaurava a partir da força de sua voz. Corpovoz desfilam histórias embutidas, na própria voz, e também história da canção acessada. Parece haver certo engrandecimento do instante, da atenção, do espaço – certo tipo de intensidade, ou a consciência da intensidade do viver. O que é isto que a voz que me entra, que navega em mim, me provoca. Amor? Afetos? Belezas? Consciência que salta sobre a própria existência e grandeza do presente? Esta é uma razão pela qual a voz poética é sagrada – pensava.

Metodologia Polifônica e Ações metodológica.

Para além de explicitar os procedimentos que foram utilizados no desenvolvimento do projeto, acredito ser importante explicitar aqui os recortes de perspectivas e referências que atravessam o campo metodológico da pesquisa. O primeiro deles é o fato de que, em certa medida, a minha própria experiência no mundo, como ser, como artista, como aluna e os incontáveis fractais de memórias encarnadas estão presentes em minha forma de criar a pesquisa e a escrita. Isto, pois, que pode parecer óbvio, às vezes assume um plano de fundo, mas o fato é que muito do que escolhemos, e mais ainda “em campo” é escolhido sob uma luz difusa, a partir de espaços íntimos e de

memórias que nos lembram, sem que nós saibamos claramente. Isto me leva ao segundo aspecto, que seria: “o exercício da presença no presente” e ao fato de que “diante dos questionamentos e angústias da pesquisa de campo, muitas decisões são revistas e estratégias são escolhidas no “aqui-e-agora” da interação com os sujeitos da pesquisa (CAON, 2009,p.41)

O outro desafio refere-se ao próprio tema de investigação e a posição em que ele me coloca. Percebo que meu tema foi definindo o olhar metodológico, a voz leva a pisar em campo sutil e sensível... a voz poética, a voz em si, as práticas poéticas vividas através dela, a dimensão *sagrada* da voz, torna-se impossível não se reconhecer, se identificar, se posicionar, de acordo com as sensações desse lugar de investigação – penumbra e textura escorregadia, consciência de que é o desconhecido o elemento revelador e norteador.

Optei então por uma abordagem metodológica que me coloca no encontro com o outro e com o que me acontece a partir dele, tanto na perspectiva dos temas de pesquisa quanto em relação ao encontro com os sujeitos dos contextos de estudo mencionados.

Parto da perspectiva de uma metodologia polifônica, inspirando-me na ideia de “bricolagem metodológica”, trazida por Sylvie Fortin. Nela o pesquisador está embebido em múltiplas referências; suas escolhas de procedimentos e sua perspectiva podem ser misturadas, recortadas, e recriadas, ele pode assim lançar mão de diferentes metodologias em diferentes momentos pesquisa. (FORTIN, 2009).

Tendo como pontos de diálogo os dois contextos-campos mencionados, parte das ações metodológicas se relacionam a eles. No acompanhamento do trabalho de Cecília Valentim há uma particularidade relacionada ao fato de que eu já a conhecia e de que já havia feito três oficinas na *A Arte do Ser Cantante*, antes e durante a elaboração do projeto - tendo sido uma experiência que o inspirou - e continuei a acompanhá-la, sempre mantendo desde antes um registro das oficinas (1. Diário de campo e 2. Gravação dos cantos praticados). Realizei também nesse contexto, uma entrevista semi-estruturada e transcrição.

No outro contexto, processo de criação do *Recusa*, a análise a partir do recorte vocal foi feita através de leitura do diário de campo (em que consta registro sobre o encontro com o espetáculo, como espectadora, bem como desenhos), do livro *Balagan* –

*Companhia de Teatro*²⁴, do vídeo do espetáculo, artigos do *Dossiê Recusa* e, sobretudo, entrevistas semiestruturadas realizadas com a encenadora Maria Thaís, os atores Eduardo Okamoto e Antônio Salvador, a diretora musical Marluí Miranda e suas transcrições.

²⁴ Livro de comemoração aos 15 anos da Cia, lançado em Novembro de 2014.

4 CANTO-VIDA - Delimitando conceitos a partir do legado de Grotowski.

Para Grotowski, teatro não é um problema da arte, não é sobre peças, produções e performances. Teatro é alguma coisa a mais...teatro é um instrumento ancestral e básico, que nos ajuda com um só drama, o drama de nossa existência. E nos ajuda a encontrar nosso caminho em direção à fonte do que somos.

(BROOK *apud* GREGORY, 1985)

Das motivações essenciais

Como pesquisadora começo a me aproximar mais intimamente do pensamento de Grotowski. Chego, peço licença para me aproximar, inteiramente consciente de que são vestígios do pensador que me chegam; e a interpretação, releitura, apropriação de seu pensamento feito por outros e outras. É importante dizer da inquietação do pensador e da constante mudança de suas conclusões. Para mim, umas das qualidades admiráveis de seu percurso. Um pensador em movimento, no ininterrupto questionamento do mundo e de si: Teatro-ritual/Parateatro/Teatro das Fontes/ Arte como veículo...elos de uma corrente, nada é conclusivo e definitivo, são fases de seu trabalho que se relacionam mas que também são distintas.

Um tanto inspirada pelo que acredito ser a corrente de pensamento de Grotowski, trago aqui algumas cenas de sua biografia, narradas por ele mesmo no documentário da diretora Mercedes Gregory (1985), e em que ele descreve experiências essenciais que acredita terem sido fundantes de sua personalidade e de suas futuras buscas como ser humano e encenador. Ele próprio as define como “motivações essenciais”

Grotowski é Polonês, nasce em Rzeszów, aos 9 anos vai residir com sua família em um vilarejo rural chamado Nienadówka onde ele afirma ter vivido experiências que o influenciaram em seu percurso de busca artística/humana.

A primeira “motivação essencial” surge a partir de uma experiência com o evangelho. O pensador descreve um conflito com o sacerdote da pequena escola que frequentava no vilarejo: ele queria ler as escrituras e o sacerdote não permitiu. Por alguma razão o padre assistente, que era mais jovem, lhe deu em segredo o texto, dizendo que o outro padre não deveria saber, que mantivesse o sigilo. Grotowski descreve um espaço onde havia uma “casa de porcos” e um espaço acima em que as crianças podiam subir.

Ele se recorda de fazer a leitura do evangelho neste espaço. Para ele não foi uma experiência de leitura institucional, mas um ato de conspiração.

[...] Subi no esconderijo, acima do lugar dos porcos e eu abri esse livro e era o começo de uma história de uma pessoa muito estranha, Jesus, que era para mim muito humano. Essa pessoa para mim não era a imagem de deus, era a imagem do amigo [...]
(GREGORY *apud* GROTOWSKI, 1985)

O outro encontro poderoso que Grotowski narra é o encontro com o livro *The Search of Secret India* – tradução polonesa - trazido por sua mãe, sobre um mestre indiano Sri Ramana Maharishi, que sugeria que todos se perguntassem – quem sou eu? O que existe antes do “eu”? Tais perguntas despertaram em Grotowski grande inquietação, como se houvessem deslocado dentro dele alguma coisa; muitas de suas sensações e ações, os pequenos rituais que inventava misturando elementos do cristianismo e uma árvore do vilarejo, sentimentos que o atravessavam à época, puderam fazer um sentido para ele a partir de então. As perguntas acordaram nele essa alguma coisa que o fez arder em febre – “[...]aquilo era a resposta para alguma coisa muito forte...aquilo que antes tinha um aspecto estranho, com a leitura do texto se tornou algo óbvio, era o ponto crucial que se ligava a qualquer tradição [...]” (GROTOWSKI *apud* GREGORY, 1985)

A terceira experiência da infância de que fala Grotowski, diferentemente das outras, não envolvia leitura, mas uma epifania, o momento de consciência em relação às máscaras sociais e a performance das interações sociais, o instante em que ele, ainda criança, deu-se conta de que nessas interações, os adultos sentem-se obrigados a dizer coisas, mas que não necessariamente se ouvem. Ele narra que se escondeu embaixo da mesa em que adultos jantavam e conversavam, de modo que sua perspectiva era apenas restrita aos pés e pernas dos adultos. Enquanto ouvia o diálogo, foi percebendo que nem sempre as frases estavam relacionadas, ou seja, nem sempre estavam de fato conversando. Grotowski nos conta então de como esse momento epifânico também o influenciou no sentido de despertar nele a consciência sobre as interações sociais não serem inteiramente verdadeiras.

Há um tipo de vida fragmentada, segundo o encenador, que se liga a nossa imagem social, aos jogos sociais, em que o homem perde o sentido da vida e vive suas questões de forma mecânica. Grotowski pontua “[...] nesta vida nós devemos achar um

sentido, um tipo de *original joy, original happiness*²⁵, que é nossa propriedade e que perdemos, que está em nós, mas que perdemos.” De acordo com o pensador, olhar para a origem, para a “verdadeira origem”, para o primário, é algo orgânico e natural. Apesar de não ter utilidade monetária, serve a outro propósito.

Chama minha atenção o fato de que as experiências que Grotowski narra poderiam ter sido banais, porém, alguma coisa em sua percepção em relação a elas tornaram-nas alavancas para suas inquietações de adulto. Diante desses fragmentos de memória consigo compreender também por essas experiências tão pessoais e fundantes o porquê de algumas se suas futuras escolhas e o ímpeto e intencionalidade do encenador em seus percursos. Parece-me que desde muito cedo Grotowski tinha aceso dentro de si um desejo de mergulho vertical no mundo e em si mesmo. E esse aspecto de sua personalidade, inseridos dentro um determinado contexto social, político e cultural é que parece estabelecer aproximação entre a experiência de criação poética/teatral e experiência do sagrado.

Quem é Grotowski? Para profissionais de teatro no mundo inteiro, esse nome polonês é um nome mágico, porque desde Stanislawski e Brecht ninguém exerceu maior influência. É conhecido como um grande professor de atores e um pioneiro que sacudi todas as formas já estabelecidas, de alguma forma ele é aquela figura proibida, um profeta.... Mas para seus amigos é bem diferente, o Grotowski que conhecemos é alguém em quem o amor se combina com inteligência, em quem a pureza de suas intenções é mais importante que sua teoria. (BROOK apud GREGORY, 1985)

Dos elos de uma mesma corrente

Grotowski (GROTOWISKI apud FLAZSEN & POLLASTRELLI, 2010, p. 230) identifica diferentes fases de seu próprio trabalho. Começa com o que nomeou como “Arte como apresentação” ou “Teatro dos espetáculos”, pela qual vai se desinteressando apesar de reconhecer sua importância, até a “Arte como veículo”. Ele nos fala da “sequência de uma cadeia” composta por distintos mas entrelaçados *elos* - ensaios, espetáculo, depois o *Parateatro*, *Teatro das fontes* e a *Arte como veículo*. A pesquisadora Tatiana M Lima (2010) dá o nome de *pós-teatro* às fases a partir das quais Grotowski

²⁵ Podem ser traduzidos como *alegria original, felicidade original*.

começa a se interessar em um teatro não calcado nas montagens, apresentações e produções.

É importante dizer que, apesar de Grotowski ter se tornado uma figura reconhecida na história da encenação teatral no mundo, há certa visão estereotipada do encenador como alguém cuja criação prescindia da plateia, e que muitas vezes fora criticado como um diretor com tendências à endogenia. Fernando Mencarelli (informação verbal²⁶) em relação a isso compartilha sua constatação ao acompanhar o trabalho do *Workcenter*, dirigido por Thomas Richard e Mário Biagini de que, seja atualmente ou nos momentos anteriores em que Grotowski ainda estava vivo e na condução das propostas, o elemento do encontro e da troca, seja entre atuantes e testemunhas, seja entre atores e grupos era algo fundamental. O que estava sendo questionado ou posto em questão nas investigações do grupo era a qualidade do encontro.

O *Parateatro* é a fase que também ficou conhecida como “o teatro da participação”, em que o público participava de forma ativa no espetáculo e em que o pensador trazia fortemente a ritualidade. O mais importante seria o encontro e participação de todos no trabalho. Foi neste período que fizeram *Holiday – o dia que é santo*, ligado a ideia de um “desarmamento” completo e mútuo entre atores e público. Desta fase o pensador diz ter se permitido colocar à prova a determinação e não esconder-se de nada, mas narra que, em um segundo momento a experiência tornou-se uma “sopa afetiva”. Para François Kahn (Informação verbal²⁷), o *Parateatro* não era um projeto, mas um conjunto de projetos coordenados por atores do Teatro Laboratório, que eram independentes mas se interligavam como uma espécie de guarda-chuva: “[...] cada qual conduzindo um processo. A investigação estava ligada ao encontro de pessoas, à liberdade, às relações[...].

François Kahn explica uma de suas experiências²⁸ no projeto “*Czuwanie- The Vigil*”(1981), conduzido pelo ator Jacek Zymislowski, feita por cinco pessoas e depois entre 20 ou 30 participantes, em que a chave era chegar a uma qualidade de silêncio a partir da livre movimentação improvisada. No processo permaneciam por muitas horas (entre 3 e 5 horas ou às vezes até 10 horas) investigando os movimentos e as relações

²⁶ Palestra realizada na VII Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, Blumenau/SC, 2014.

²⁷ Referência extraída de entrevista realizada no Simpósio Repensando Mitos: Grotowski, Unicamp, 2014.

²⁸ Palestra “*Czuwanie: No coração do silêncio*”, realizada no Simpósio Repensando Mitos: Grotowski, Unicamp, 2014.

estabelecidas entre os participante. “O silêncio não é a ausência de som, mas a qualidade de som, onde há silêncio há escuta”. *Czuwanie* é uma palavra da cultura polonesa tradicional que significa “[...]aquilo que acontece entre pessoas nas ocasiões de morte ou de nascimento de alguém[...] é uma palavra velha e pouco usada que significa estar atento diante de, cuidar de, estar presente diante de algo” (ZYMISLOVISKI *apud* KAHN. 2001, p. 226)

Grotowski decide “quebrar as paredes do teatro”, fazer a “morte do teatro”. E então ele começou a falar em 70 sobre o *Parateatral*, onde fez um anúncio público no jornal, e fez a última oficina para atores, tratando o “problema do ator”. O primeiro trabalho fez com um grupo de jovens poloneses, chama-se *Holiday ou Jour Sant* em francês, e em 75 começa outro momento, mesmo continuando com o pequeno grupo e guiando as apresentações *Parateatrais*[...] O *Parateatro* não era um projeto mas um conjunto de projetos, alguns atores do Teatro Laboratório coordenaram esses vários projetos cada qual fazendo um processo. Para encontrar os participantes ele abria um espécie de processo de seleção. Fui convidado em 77 por Jacek para depois o que ia se tornar o *Czuwanie*. (KAHN, 2014, informação verbal²⁹/ transcrição minha)

François diz não ter muito preciso na memória os nomes, as datas e outros fatos porque era sugerido aos atuantes por Jacek que não registrassem nada, que confiassem na memória. Para falar de *Czuwanie* ele narra sobre o projeto *Montanha em Chamas*, seu início: um castelo no meio da floresta onde todos chegavam em espaço imenso e com lareira; em sala separada havia suplementos (comida, água, agasalho) e começavam uma ação por 15 dias, sem interrupção, grupos chegavam e saiam.

Em *Czuwanie* a proposta era um “[...]modo para encontrar as pessoas que participariam de outros projetos, depois virou um evento em si mesmo. Não era uma ação entre atores, mas uma ação *entrehumana*, entre pessoas[...]”. Mais tarde perceberam, segundo François, que além das ações e da presença, mais importante era o tipo de energia que aparecia entre as pessoas, que ele afirma não era mais de um “tipo racional, afetivo, mas algo diferente”. Como se ainda se conservasse a interação inter-humana, mas já se abrisse a porta para o que apareceria no *Teatro das Fontes*: não apenas a relação inter-humana mas a relação entre o homem e o mundo natural externo, “na posição de *solitude*.”

Em *Czuwanie*, os convidados/participantes entravam descalços um por um, eram conduzidos pelos atuantes, que haviam combinado entre eles algumas regras. Os atuantes não forneciam aos convidados quaisquer instruções, a não ser a de não se mexer com os

²⁹ Palestra “*Czuwanie: No coração do silêncio*”, realizada no Simpósio Repensando Mitos: Grotowski, Unicamp, 2014.

olhos fechados. Os atuentes se moviam livremente convidando silenciosamente os convidados à interação corporal. Na saída os convidados eram conduzidos para fora da sala. Em um primeiro momento, os atuentes realizaram muitos experimentos antes de abrir para convidados, experimentaram com música, e finalmente no silêncio - “A chave era estar atento, aberto, consciente do que acontecia, e usar pouco os braços. Não era obrigatório a fazer nada, mas o movimento ajuda a encontrar uma interação que não é pela palavra, só movimento e presença.”. (KAHN, 2014, informação verbal).

*Interferência sonora 3: Sobre o silêncio da simplicidade
Campinas. Barão Geraldo. Retorno ao lugar onde estive
por cinco anos, em outro momento. O formato circular do
campus, o reencontro com espaços e pessoas acendem
memórias de outro cantos. François me devolveu ao longo
desses dias o prazer de fazer teatro dentro de uma
absoluta simplicidade. Nos intervalos, pedaços de ideias
e mandioca cozida compartilhados. Relação de
intimidade com a palavra dentro da boca. François em
cena. François falando sobre o silêncio e a qualidade de
presença. A voz é baixa, não faz estardalhaço. O mais
importante é a busca de uma voz sincera e da intimidade
profunda com a palavra.*

No *Teatro das Fontes*, elo da cadeia que se seguiu (1978-1980), a proposta era a de voltar-se para as fontes de diferentes tradições (sufismo, *zazen*, yoga, *yanvalou*), fase em que viveram vários processos forte e que é interrompida quando Grotowski deixa a Polônia, durante a lei marcial (1981-1983). O pensador afirma ter sido uma fase de experiências mais solitárias e ao ar livre³⁰; “[...] procurávamos sobretudo aquilo que o ser humano pode fazer com a própria solidão, como ela pode ser transformada numa força e em uma relação com aquilo que é chamado de ambiente natural” (GROTOWSKI, 2010, p. 231).

³⁰ O ator François Kahn, sobre sua participação nessa fase e sua participação diz que nela Grotowski se interessava na experiência teatral e na possibilidade de transformação, por meio dela, do próprio atuante. (informação verbal, 2012, Interfaces/UFU)

Os participantes aqui seriam pessoas de nacionalidades e culturas diversas, de diferentes continentes e pertencentes à diferentes tradições. Lidavam com técnicas arcaicas, como os *cantos vibratórios*, lidavam com a fonte da vida ou percepções primevas: “existência-presença”.

Depois de 1980 abriu-se ainda o grupo para novos participantes do mundo todo. Grotowski apontava sobre a importância de promover um encontro entre o velho e o novo, não se referindo apenas aos velhos e novos participantes ou às idades diferentes, mas às tradições arcaicas presentes nas atividades que realizavam. O encenador convidava como novos integrantes não pessoas interessadas em ser atores, ou fazer teatro, mas que estavam de alguma maneira conectadas à ideia de busca, de autodescoberta.

A aproximação com os *cantos vibratórios* através do trabalho de Maud Robart³¹ foi definitivamente o início do que Grotowski mais tarde nomeou como *Arte como veículo*. Após ter abandonado o teatro de produções, o pensador nunca mais retornou a ele ou a criação de outro Teatro Laboratório. (SCHECHNER & WOLFORD, 2001)

Assim, chego ao momento que Grotowski considerou como fase final e último *elo da cadeia – Arte como Veículo*. Aqui a relação com a voz e os cantos de tradição estava em foco. Por essa razão, e pela interface com certa noção de sagrado, essa é a fase que mais me interessa nessa pesquisa.

A Grotowski interessava nesta fase as ações relacionadas a cantos ancestrais que tivessem servido a propósitos de rituais e que tivessem assim impacto direto na “cabeça, coração e ação”. Elas permitiam a passagem de uma energia vital para uma energia mais sutil (SCHECHNER & WOLFORD, 2001, p. 368). Ao final da pesquisa de uma vida o desenvolvimento da arte como veículo continuou por quinze anos até os dias de hoje no *Pontedera Workcenter*.

O nome *Art as vehicle* foi retirado de uma observação feita por Peter Brook quando afirmou que Grotowski estava em busca de algo que existiu no passado mas que foi esquecido por séculos: um dos veículos que permitem ao homem o acesso a uma percepção mais sutil estaria na arte da performance. O pensador também usava “artes rituais” para se referir a esta fase. Thomas Richard se tornou um dos maiores colaboradores de Grotowski nesta fase, que envolvia uma parte das atividades do *Workcenter*, mas não todas. Neste momento o *Workcenter* possui como um dos eixos de atividade a abertura à participação de pessoas interessadas em suas experiências. Grupos

³¹ Maud Robart é uma das mais importantes influências de Grotowski no tocante aos cantos vibratórios. Ela é nascida no Haiti e hoje conduz sua pesquisa na França.

são convidados a assistirem o trabalho. (WOLFORD *apud* SCHECHNER & WOLFORD, 2001, p. 369-371)

Thomas Richards, que atualmente continua trabalhando com os cantos vibratórios, relata na página oficial do Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards a visão de que a “arte como veículo” é para ele a investigação sobre a forma, de como as artes do espetáculo podem ser uma ferramenta para a transformação da percepção do artista e de sua presença, um meio de despertar aspectos sutis da experiência através do trabalho com os cantos vibratórios. Informa que a atual equipe de pesquisa sobre a “arte como veículo” está trabalhando com a intenção de entrar em contato com fontes mais íntimas de cada performer para a “transformação de energia”, a fim de a arte servir como uma ponte em direção a uma abertura de percepção, não só da performance em si, mas também nas experiências diárias e interações. (CAMPO, G. e MARTINS, 2014, p.56)

Grotowski, desde muito cedo em seu percurso, buscava o confronto com aquilo que está além das aparências. Isto parece ter direcionado sua trajetória com o teatro, sua abordagem em relação ao ator, suas propostas e *elos da cadeia* que se desdobraram.

Voz poética em Grotowski

Quando me debruço sobre os vestígios do pensamento de Grotowski sobre a voz e o uso da voz, o vestígio da própria voz do encenador se apresenta, sussurra, através de seus textos, palestras, entrevistas e através de outros que igualmente se debruçaram sobre sua trajetória. O que percebo e que pode parecer ambíguo, mas que é muito coerente observando as fases de sua investigação e criação é, de um lado, uma preocupação com a instrumentalização do ator (ALEIXO, 2007, p. 28) sobretudo durante o período da “busca de um teatro pobre” no qual o encenador sistematiza uma série de exercícios disponibilizando aos atores alguns princípios para a aperfeiçoamento técnico do uso da voz: 1) a abertura/relaxamento da laringe; 2) a questão da respiração pelo diafragma (problematizada em seu texto *A Voz*, 2010); 3) a impostação da voz; 4) Dicção; 5) As caixas de ressonância; de outro lado, diante da observação cotidiana dos processos de atores que Grotowski acompanha, há uma forte desconstrução de preceitos técnicos amplamente divulgados pelas escolas de teatro, um apelo para uma abordagem mais orgânica em que o ator não bloqueie a própria respiração pelo hábito da excessiva auto-observação, não se apegue às caixas de ressonância de modo a esquecer a

organicidade e a integração entre ação e voz. Percebo, a partir disso, mais uma vez, a proposta de uma “via negativa” em que a chave está em liberar-se dos impedimentos e bloqueios, em descamar-se para que a voz se apresente em sua plenitude.

A primeira pergunta que ouço todas as vezes é: Como usar os vibradores no espetáculo? A resposta é a seguinte: não pensem nos vibradores quando iniciam ou estão no processo de criação. Quando estamos criando, há todos os outros problemas, da confissão, do nosso corpo-memória, mas não esse problema técnico[...] A segunda pergunta está bem próxima a primeira: “como trabalhar com a voz no espetáculo?” Não trabalhem com a voz no espetáculo – é muito simples! Trabalhem com o papel, quer dizer, com a confissão carnal, com a honestidade dessa confissão, o rio dos impulsos vivos entre as margens da “partitura”. E todo o resto obterão a mais. Trabalhar com os vibradores tem, na base, uma única finalidade: fazer-nos entender que nossa voz não é limitada e que, na verdade, podemos fazer qualquer coisa com a voz, experimentar que o impossível é possível. E todo resto pertence à esfera dos impulsos vivos. (GROTOWSKI, 2010, p. 161)

“Cantem como os camponeses”, diz Grotowski, depois de uma trajetória de treinamentos e explorações, na percepção da igual importância entre aprimoramento técnico e a organicidade. Ele sugere que mais do que ater-se aos elementos técnicos, o importante é que *corpovoz* estejam totalmente empenhado nas ações. Quando justifica sua afirmação, Grotowski diz que os camponeses cantam em ação. (idem: p.144) - trazendo para o canto uma noção de continuidade e não de quebra.

Um dia estava no escritório e a mulher da limpeza estava trabalhando; começou a cantar – não cantava bem – mas cantava sem dificuldades. Estava em ação e não observava como cantava, não controlava seu modo de cantar; o resultado era que sua laringe estava aberta, tudo funcionava bem. Saí do escritório para ver como respirava: respirava muito bem, com a respiração normal, usando o diafragma etc. Era uma ação natural. Os camponeses cantam assim. (GROTOWSKI, 1969 *apud* FLASZEN & POLLASTRELLI, 2007, p. 144)

No ano de 1970, de acordo com Giuliano Campo (2012), na fase do *Parateatro*, Zymund Mollick, um dos atores que estiveram desde o começo do Teatro Laboratório trabalhando com Grotowski, deu início a um trabalho com o *corpovoz*, incluindo o “Alfabeto corporal”, que foi concebido a partir de princípios que o mesmo utilizou como ator e líder da companhia. Mollick muda depois o foco do projeto para empregá-lo como técnica de cuidado de si, para além de servir ao treinamento dos atores. Mesmo após a dissolução da companhia, em 1984, ele continua a utilizar o alfabeto como ferramenta nas suas sessões. Giuliano

Campo afirma que a influência de Molik sobre ele está para além do campo da pesquisa e do artístico, ou do ofício, que ele o influencia como ser humano.

Zygmund Molik (CAMPO, 2012) nos fala desde a dimensão concreta da voz, como a importância da abertura da laringe até sua dimensão mais sutil, em que ele se refere ao encontro da Vida na voz, da organicidade e total integração entre ação/movimento e som. O canto é uma das ferramentas utilizadas por Molik em seu trabalho de desbloqueio da voz e assim como Ludwik Flazen (2015), Molik também se refere à voz como veículo.

A voz em você, enquanto voz, e toda sua música, não é aqui algo de valor – ou, mais precisamente: é um valor subsidiário. É um veículo. Um veículo da experiência. [...] A Voz-Veículo não trata de produzir ou buscar efeitos sonoros. [...] A Voz-Veículo se torna possível quando seu coração está puro [...] não chega quando você quer brilhar. Você esquece se canta bem ou mal (FLASZEN, 2015. p. 193)

Dos cantos vibratórios

Quando tratamos do tema voz e sua dimensão sagrada, voz e presença, relacionados ao percurso investigativo e artístico de Grotowski, um dos eixos centrais da fase *Arte como Veículo* (1986) é a apropriação e prática dos cantos vibratórios, trazidos por Maud Robart. Muito do que foi e é realizado pelo *Workcenter* gira em torno dos cantos rituais de tradição. Em grande parte são cantos do *vodu* haitiano deslocados de seu contexto religioso. “Maud Robart trabalhou com Grotowski com os cantos sagrados *dell’etnodramma* *vodu* afro-haitiana, do ano de 1977 até 1993.”. (CAMPO, G. e MARTINS, 2014, p.55)

Por meio dos cantos e danças ritualísticas afro-caribenhas os atuantes/performers ou participantes que a experimentam podem aprofundar a consciência corporal e conectá-la ao impulso de vida interior. A experiência dos cantos possibilita que se autoconheçam e que tenham um encontro mais amplo com o outro.

Integrado às práticas dos cantos do *vodu* haitiano Maud Robart traz também a sua dança, *yanvalou*. *Yanvalou* é uma dança que pertence ao rito *Rada*, principal rito da religião *vodu*. Pablo Jiménez (2014) afirma que Maud mescla o arcaico e o moderno trabalhando com pessoas de idades e lugares diversos e que sua ênfase não está em reproduzir as formas do canto e da dança mas está na busca

da “pulsção da consciência criativa”. Presentes na elaboração sobre seu próprio trabalho está a noção de *èlan* – termo francês que designa impulso, ímpeto. Ao entrevistá-la sobre o termo, Pablo Jimenez compartilha a definição de Maud Robart: “It is something that resonates in the depths of the individual. It brings with it the means of action to realize, re-actualize, and celebrate the link between the creator, the creation, and the creature.”(2014, p. 98)³²

Interferência sonora

Mal acredito que ela esteve aqui. Mal acredito que ela este aqui e eu não fiz a oficina. Precisava cuidar de algumas dores. Ela uma mulher daquelas cuja força do olhar, da voz silenciosa, da voz e da presença nos obriga a voltar o olhar para nossa própria força. Senti a força de seu trabalho nos comentários de uma das participantes que se hospedou em casa. Senti durante a palestra do Voz e Ritual, na qual ela pediu que não escrevêssemos nada e nos falou sobre o coração. Maud nos fala sobre esse estado consciente em que o alinhamento entre corpo, mente e “coração” faz com que nos surpreendamos, com que nos surpreendamos com o canto gerado. Daí a sensação de que se é cantado pelo canto, de que se é gerado pelo canto que se gera.

No início de sua trajetória, durante a fase do Teatro Laboratório, Grotowski concentrava o trabalho com os atores na ideia de *trabalho sobre si*, trazida de Stanislavski, e durante os processos de criação os atores viviam um mergulho através do abandono dos condicionamentos culturais e máscaras sociais. De alguma forma sempre estariam na busca de um contato mais profundo e íntimo com seus conteúdos interiores, com a “vida interior” de cada um. Desse modo, é perceptível a presença do desejo de transgredir a prática do teatro como mero ofício e vivê-lo como forma de se descortinar e se abrir para experiências mais amplas de si e do mundo. Quando chega em sua fase da *arte como veículo* propõe de certa forma uma continuidade do *trabalho sobre si* com a diferença de ser o *performer* o grande eixo de seu interesse, a transformação do *doer*. (LIMA, 2013)

³² É algo que ressoa nas profundezas do indivíduo. E traz consigo o sentido da ação realizada, reatualizada, e celebra a ligação entre o criador, a criação, e a criatura. (minha tradução)

Portanto, evidenciando aqui a conexão entre o tema da dimensão sagrada da voz e a escolha de Grotowski como referência importante no desenvolvimento da pesquisa, posso afirmar que ao construir uma reflexão sobre a voz e o sagrado, vejo no percurso e pensamento de Grotowski uma importante contribuição, pois nele encontro uma discussão sobre a relação com o sagrado a partir da experiência do atuante. Suas motivações, para mim, se relacionam a atitude de busca e reconhecimento de si, que a dimensão sagrada da voz faz surgir. Suas ações se desdobram, até os dias de hoje, no sentido de investigação dinâmica do ser/artista e da voz como chave de acesso a experiências “sagradas”.

5 CANTO DA EXPERIÊNCIA 1: Cecília Valentim

Assim, é sobre outras percepções de si e do mundo – estariam separados? – que se trabalha a partir dos cantos e do cantar. Precisa-se ir além daqueles modos de perceber o mundo e/ou de perceber a si mesmo que impedem a experimentação de outros modos de subjetivação, que prendem/submetem o sujeito a certas formas mecânicas e estereotipadas de agir, sentir e pensar. (LIMA, 2013, p. 224)

Sobre o encontro e suas reverberações (tudo é som)

Um certo magnetismo senti agir sobre mim quando recebi, por e-mail de uma amiga, um *flyer* eletrônico divulgando o trabalho de Cecília Valentim - *Arte do ser cantante*. Há sempre os motivos que moram atrás de nossas nuças, instintos que deixamos de confiar por falta de explicações lógicas. “Estamos imersos em som, somos parte de uma orquestra de sons...”³³.

A cidade de São Paulo, o som das ruas passando, a multidão de seres anônimos, quase sem rosto, o Piazzolla me acompanhando enquanto eu, meio perdida no meio dos seus excessos, procurava o ponto de ônibus para fazer o caminho que se repetiria muitas vezes: ônibus Lapa na Consolação, seguindo por muito tempo pela Heitor Penteado até...o cobrador me avisar onde ficaria aquele último ponto antes da Rua Aurélia, perto da Cerro Corá...e a escadaria até a Rua Grumarim, 38 - uma ruelinha de casas coladas, bem próximas. Uma árvore específica, acredito ser jasmim-manga, que acompanhei em períodos diferentes – florida, seca, verde... “*Essa região da Pompéia segue o traçado orgânico do morro, é circular...*”, conta Cecília.

Desde a entrada, a casa, conjugada com espaço de trabalho, nos envolve numa atmosfera uterina, pelo tamanho, pelos tijolinhos à vista, pelo chá quentinho nas canecas de cerâmica criadas por Cecília, o piso, os gatos que circulam calmamente. Quase ouço a vibração dos cantos, porque meu corpo quer sutilmente girar em espiral, como se embalado por cantos inaudíveis, cantos silenciosos, entoados “apenas” dentro de Cecília.

Ela, como os gatos, circula pela sala menor, próxima à entrada da garagem. Vez em quando ela abre a boca e deixa com que esses cantos feitos no silêncio

³³ Frase frequentemente dita por Cecília Valentim em suas oficinas.

façam-se audíveis, cantarola como se estivesse desde ali preparando o espaço de trabalho com o canto, transformando o ar em canto. Isto me remete à prática de grupos em processo de criação que limpam o espaço antes de começar o ensaio - no entanto, ela, ao que me parece, o faz com a voz. No espaço maior, já de trabalho, também sou invadida pela sensação de que seria um espaço cantado, não só preparado com cantos silenciosos, mas um espaço que guarda em si, nas suas paredes, no seu piso, a memória-viva de muitos cantos e de muitas vozes - que ao longo de vários anos o compuseram, como se ele fosse também feito dessas tantas vozes e de suas memórias.

Na condução de Cecília, sobre a qual escrevo a seguir elencando e analisando alguns elementos presentes, há muita suavidade. Um modo de ensinar que nos ensina a aprender, um caminho orgânico, uma aprendizagem orgânica, que opera a partir de uma transformação da escuta, primeiramente.

Foi a primeira vez que ouvi a chuva inteira. A chuva para mim era antes só “A” chuva, um barulho só.... “O” barulho da chuva! Mas não...ali a chuva se desdobrara em muitas diante de meus ouvidos que a ouviam pela primeira vez...momento em que Miguilim vê mundo pela primeira vez ao colocar o óculos. De repente, não é mais um só o barulho da chuva: é o barulho da água sobre o telhado, mais grave, é o barulho da água batendo nas pedras do chão, na folha das árvores, nas poças d’água já formadas do jardim, de longe batendo na calçada. Sob os diferentes suportes, de diferentes materiais, uma orquestra de água se forma, e os sons, mais ocos, mais estalados, mais graves, mais agudos, se juntam, se harmonizam. Então são muitas chuvas...
(Registro de oficina, Janeiro, 2012.)

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão bravo e são-caetano; o céu, a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josé, como um algodão. O verde dos buritis na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (...):- “Tio Terez, o senhor parece com o pai...Todos choravam.
(ROSA. G. 1984, p. 142)

A medida que meus ouvidos se abriam, passava a escutar o mundo como música - sons, vozes, cantos - e a cidade de São Paulo era de fato orquestra – dezenas de sons, entre harmonias e dissonâncias - os pneus faziam vibrar o ar em sonoridade que lembrava determinada frequência musical; os trabalhadores de construção na baixa Augusta forjavam através de suas ferramentas-instrumentos frequências agudas em *staccato*; ouvia os zunidos de máquinas e dos carros que trabalhavam intensamente e todo movimento podia ser sentido como musicalidade... Quando cheguei no apartamento em que fui hospedada, ao tomar

banho, ouvia o chuveiro entoando melodia constante e, frequência sol, e eu harmonizava cantando com o chuveiro, não mais apenas no chuveiro.

Esta transformação da **escuta** foi o que me impactou nesse primeiro encontro com Cecília Valentim: de como ela nos ensinava a harmonizar, a abrir vozes, sem jamais falar em notas, em “terças” e “quintas”, de ir por um caminho “não-técnico”, trabalhando a partir de outra noção de musicalidade, de canto e de voz. Naturalmente, a transformação da escuta foi também a transformação de uma forma de se relacionar com a voz, com o canto (com a voz poética).

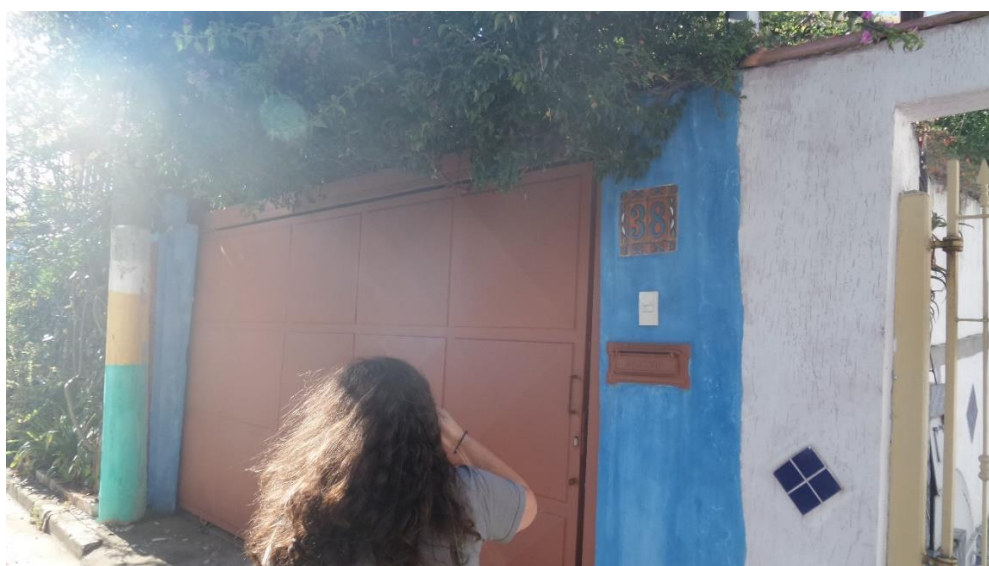
A concha do ouvido bem cedo desperta no feto. E uma avalanche de sons escorregam para o interior dessa espécie de tuba orgânica em expansão. Sons de variadas alturas, texturas, cores, volumes ressoam livres. Poderíamos até pensar que nesse primeiro contato cacofônico com o exterior nossa sensação de segurança íntima se desequilibraria em meio ao ruídos ambientes que tomam de assalto esse suposto mundo mudo. Mas talvez seja precisamente neste momento que a vida insinue sua vigorosa vontade de confirmar-se voz que se mistura a outras vozes. E essa experiência age em nós como primeira canção [...] A voz que irrompe vem rasgar a clausura do corpo, que principia a ouvir seus barulhos necessários, vitais. Voz que faz vazar o dentro no acaso do fora, às linhas múltiplas que o compõe. (PRECIOSA, 2010, p.51)

O símbolo dos ouvidos é a concha que também simboliza o órgão sexual feminino – símbolo da receptividade e do aconchego. A vida não é analisada, é aceita em si como um todo [...]o homem moderno se perdeu devido à hipertrofia da visão, e já não consegue ouvir de modo adequado[...] a deterioração de nosso sentido auditivo desenvolveu-se paralelamente ao processo de secularização, a que nos referimos como “o distanciamento do homem ocidental em relação à visão de Deus”. (BERENDT, 1997, p.21)

A escuta e os ouvidos, em uma perspectiva simbólica, relacionam-se também a uma qualidade de presença, a uma atitude de recebimento do mundo, atitude de passividade - feminino que aguarda e nutre o que está para ser, sem apressar-se ou interferir prematuramente nos acontecidos. Larossa(2014, p.25), ao falar do sujeito da experiência, pontua que este se define pela passividade e receptividade, por sua disponibilidade de abertura e não por sua atividade. A passividade que ele menciona não está conectada às oposições ativo/passivo, mas uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, o que o autor chama de “abertura essencial”.



.Caminhos percorridos.





.Jasmim-manga em diferentes estações, a caminho do espaço/casa de Cecília Valentim.



*Cantar era buscar o caminho
Que vai dar no sol
Tenho comigo as lembranças do que eu era
Para cantar nada era longe tudo tão bom
Milton Nascimento*

É delicado narrar alguém; somos seres complexos, nossa história é feita de muitas histórias - há diversas dimensões da vida às quais poderia me remeter ao narrar um outro. Poderia optar por falar de Cecília Valentim, desta forma: ela é mãe, tem os olhos lindos, uma presença forte, a voz macia, funda; é vegetariana desde criança, por acreditar que estamos conectados a todos os seres; foi educada através da pedagogia montessoriana³⁵; tem uma filha adotiva que vive em Nepal; pratica o tantrismo; é dançarina da paz, etc.

Vejo que seu percurso pessoal e profissional é um exemplo de que não é possível separar essas dimensões. Começo, no entanto, recortando a história da criação de seu trabalho. Faço dois lembretes de cuidado ao leitor: de que minha narrativa sobre Cecília surge de nosso encontro, ou seja, filtrada por um ponto de vista - de alguém que conheceu Cecília e vem acompanhando seu trabalho como aluna - e muito de minhas percepções dizem tanto sobre mim mesma (de como senti, percebi, experimentei) quanto sobre o outro; o segundo, de que esta terceira pessoa é um ser feito de muitas dimensões, que possui muitas histórias e que, embora estejam implicitamente presentes em seu trabalho, esta narrativa não pretende alcançar todas elas.

Cecília Valentim³⁶, cantora, psicoterapeuta e educadora vocal. Segundo sua própria narrativa em entrevista, começa a fazer música desde os 5 anos e a cantar aos 11 anos. Um pouco mais tarde, ao cursar o “normal”, encanta-se pela disciplina de psicologia

³⁴ *A Arte do Ser Cantante*, abordagem criada por Cecília Valentim, integra o canto às linhas da Psicoterapia Corporal e Transpessoal, seu intuito, na relação arte, cura e espiritualidade, é possibilitar às pessoas a auto-descoberta vocal, a cura de bloqueios e o despertar da consciência do ser cantante. Informações em: <http://ceciliavalentim.com.br/>

³⁵ Modelo educacional desenvolvida pela médica e educadora Maria Montessori. É caracterizado pela ênfase no respeito ao desenvolvimento natural das habilidades da criança.

³⁶ Sam'giita é o nome iniciático de Cecília Valentim.

na grade do curso, decide fazer terapia com a própria professora da disciplina, e, a partir de então, dos 14, 15 anos, começa a construir e a perceber a relação entre música - canto mais precisamente - e autoconhecimento: “de um lado a psicologia me possibilitou entender a música como processo de autoconhecimento, do outro a música, como fazer artístico, pelo qual também olho essa possibilidade de cura em mim” (transcrição minha).

A cantante é formada em música, o que inclui uma especialização em música antiga na Inglaterra e Espanha. Ao longo do caminho, Cecília afirmou ter tido muitos mestres e pessoas que a inspiraram e continuam a inspirar. Um deles foi H.J Koellreutter³⁷, de quem foi assistente por 12 anos.

Cecília: [...] além do Koellreutter também eu fui buscando referências, buscando formações, outros cursos que me permitiam ter mais recursos pra que eu pudesse me aprofundar naquilo que estava sentindo, tanto como artista, como curadora pela arte. E também um aspecto de me aprofundar mais espiritualmente, considerando essa “profundidade espiritual” como a *poiesis*, como aquilo que confere sentido de estar aqui, da minha alma, eu alma estar aqui, realizando meu propósito. Então eu fui buscar outras influências... a outra influência que eu encontrei foi Jill Purce, uma pessoa que trabalha desde a década de 60 com essa relação entre o canto e a cura.

Maria: Ela é americana?

Cecília: Inglesa, e a Jill foi pro Tibete, ficou algum tempo lá e aprendeu o canto dos harmônicos. Ela foi uma das primeiras, no ocidente... ela foi das pessoas que primeiro trouxe o canto dos harmônicos pra cá, e ela foi fazendo as conexões também entre canto e o campo de autoconhecimento, o espiritual... e aí eu conheci a Jill e também fui beber dessa fonte. Bom, e a Jill é casada com o Rupert Sheldrake. Ele é um biólogo que desenvolveu a Teoria dos campos morfogênicos... ele também é alguém com quem tive contato, tenho contato, porque até hoje eu vou pra lá beber dessa fonte, me reciclar, então sempre o acompanhamento, então Rupert Sheldrake também é uma influência. (pausa).

Na minha busca pelos recursos da psicologia eu enveredei pelo campo das terapias corporais, neo-reichianas, então nesse campo também as influências foram importantes, primeiro da Liane Zink - que é uma terapeuta que foi uma pioneira no Brasil, que trouxe a psicoterapia corporal neo-reichiana. Ela também trouxe muita influência no meu modo de ver o ser humano. A partir dela eu tive contato com a biossíntese, com David Boadella, que é uma terapia bastante musical (...) conheci também a biopsicologia, que é um trabalho bastante artístico que busca integração entre a medicina oriental e ocidental e que foi desenvolvida por um mestre da Índia chamado Anandamurti : ele é um mestre espiritual, um guru que desenvolveu a biopsicologia, dentro das práticas de yoga, da compreensão dos chakras, dos *ritvas* (que compõe os chakras)...E então, a biopsicologia, também por meio de Anandamurti e da Suzan Andrews, me influenciou. A Suzan é a pessoa que aqui no Brasil trouxe esse conhecimento, é uma americana que viveu em muitos países até chegar no

³⁷ Instrumentista, compositor e maestro alemão, depois de exilado pelo nazismo é naturalizado brasileiro. Incorporou influências de países diferentes que visitou, como Índia e Japão, desenvolvendo um estudo sobre músicas microtonais. Criou o grupo Música Viva em 1939, grande influência musical da época. Foi sobretudo um professor que influenciou a geração de novos músicos da música popular, como Tom Jobim.

Brasil em 92... aqui ela resolveu ficar, fundou um centro chamado Instituto Visão Futuro. Esse curso ela começou em 98, e aí logo fiquei sabendo e fui pra lá. Então é importante a influência da biopsicologia, porque tem uma visão bem artística, no sentido da totalidade do ser. Considerando que todos nós somos artistas na medida que nós podemos estar aqui manifestando nossa beleza, então...é uma outra influência muito forte. (pausa) Então tudo isso, a minha trajetória, as influências mais novas que eu estou falando...são pessoas que de certo modo foram sustentadores que nutriram e foram pontos que eu encontrei de apoio, mas eu acredito que tenha a ver com todos os encontros, todos, não é? Inclusive com você...

Maria: (riso)

Cecília: Encontros que me ajudaram a acender as velas do meu caminho, e me ajudaram a poder compartilhar com o outro... Então, se for ser bastante justa, acho que todas as pessoas que encontrei no meu caminho foram influências importantes, mas há esses marcos assim...³⁸

Segundo Cecília Valentim, seu trabalho atua em três dimensões que se integram: a educacional, a terapêutica e a artística. Um dos trabalhos que ela desenvolve como artista é voltado para a música antiga europeia - música da Idade Média, Renascimento e Pré-barroco. Nesse sentido ela foi fundadora e integrante do grupo *Luminare*, cuja proposta era resgatar a sonoridade de cada período, com instrumentos de época. Criou também um duo com o artista Guilherme de Camargo, que trabalha com cordas dedilhadas como a guitarra barroca e o alaúde. E ainda, iniciou um outro trabalho há mais de 10 anos, por uma necessidade interna de manifestar, por meio de seu canto, aspectos sutis de cura e da consciência, o *Matrika*³⁹ - uma pesquisa e busca de integração entre arte, cura e espiritualidade.

A *Arte do Ser Cantante* aparece como a combinação da dimensão educacional e terapêutica do trabalho de Cecília. É um modo de olhar a prática poética da voz presente nos trabalhos que a cantante realiza com grupos, em workshops, na prática semanal de mantras, no curso de formação anual, e nos retiros em que vivencia-se o curso de forma mais intensiva. Pessoas de áreas muito diversas, incluindo as artes (teatro, música) a procuram. Pelo que pude observar muitas relatam dificuldades, bloqueios de expressão da voz. Neste sentido, observei que a condução sutil, voltada para rupturas com paradigmas ultrapassados em relação à afinação, à musicalidade, é bastante facilitador, eficaz...Nas rodas de compartilhamento, após as oficinas, muitas pessoas relatam sentir-

³⁸ Fragmento de entrevista colhida por mim em 15/11/2014; transcrição minha.

³⁹ *Matrika* significa “matriz sonora”, refere-se aos sons, vibrações sutis, que emanam dos chakras e que deram origem ao alfabeto sânscrito.

se à vontade, tendo redescoberto o canto como uma possibilidade de conexão consigo e de expressão da voz no mundo.

Maria: E agora, falando propriamente do seu trabalho como ele está hoje, a *Arte do ser cantante*. O que você considera os princípios ou pilares?

Cecília: Então, tem alguns princípios da *Arte do Ser Cantante*, porque ela é mais do que um...como posso dizer isso? Ela fala de um estilo de vida, de um modo de ver o mundo... que por meio do canto você manifesta. Então cantar é o meio, ele não é causa nem o objetivo, ele é o meio pelo qual eu posso estar aqui me manifestando, então um dos princípios da *Arte do Ser cantante* é de que todo canto é belo quando ele manifesta a verdade do ser que canta...e como verdade, que não é a verdade absoluta, mas a verdade da experiência do ser que canta - essa é a verdade - e que o canto possa brotar do encontro consigo mesmo. Então...todo trabalho parte dessa dimensão que chamo de dimensão poética, no sentido de *poieses*, o sentido de ser. Desse encontro consigo mesmo e dessa possibilidade de manifestar sua beleza, reconhecer e manifestar sua beleza por meio do canto, então esse é o princípio primeiro. O outro princípio é que o cantar é uma habilidade nata a qualquer pessoa, porque nós somos canto em origem e essência, então hoje a física está cada vez mais comprovando que nossa origem é vibracional, a partícula não é a menor unidade. O que faz uma partícula é um filamento vibratório... nós somos vibração em origem e essência... então eu posso traduzir essa vibração para o cantar (...)⁴⁰

Das cinco dimensões da Arte do Ser Cantante

Um dos pilares do trabalho da *Arte do Ser Cantante* passa por uma divisão organizada por Cecília Valentim, que ela expõe durante as oficinas, nas rodas de conversa. Ela fala sobre cinco dimensões presentes na abordagem. Uma das dimensões que é sempre mencionada em primeira estância, tanto na entrevista realizada quanto nas oficinas, é a que Cecília nomeia como **Dimensão do corpo**, esta dimensão está intrinsecamente ligada a uma outra nomeada como Dimensão do corpo emocionado. Sobre a Dimensão do corpo se relaciona o princípio de que tudo que realizamos, todas as nossas experiências só se dão a partir da corporalidade, ou seja, que a corporalidade é intrínseca, portanto antecede e é a única forma pela qual experimentamos o mundo. A visão do corpo presente no trabalho é de como se ele fosse “entidade”, nas palavras de Cecília, ou seja, não é um corpo mecânico, um invólucro, não é um “aparelho”, mas é em si uma entidade:

(...) ele está amalgamado com a alma, ele é uma entidade, ele também está amalgamado com essa energia, essas informações que se corporificam em nós... a gente pode ver a alma como uma informação, como diz o Amit Goswami, que é outra influência. O Amit fala que a alma é uma informação,

⁴⁰ Fragmento de entrevista colhida em 15/11/2014 e transcrita por mim.

uma informação energética que se corporifica em nós. A entidade corpo está amalgamada com essa informação, e que principalmente no Ocidente a gente perdeu, a gente olha pro corpo ainda como invólucro ou como algo mecânico, como uma máquina. Por muitos séculos a gente vem olhando o corpo como uma máquina... e ele não é uma máquina, é uma entidade. Essa é uma outra questão da *Arte do Ser Cantante*, essa dimensão que chamo como Dimensão do corpo(...) ⁴¹

Incluso na Dimensão corporal, estão três outros elementos: atividade cerebral, atividade bioquímica e atividade muscular. Essa Dimensão Corpo, como dito, está totalmente ligada à **Dimensão do corpo emocionado**. Por corpo emocionado entende-se um corpo permeado de afetos, um “corpo memória”, reafirmando assim a noção de um corpo não-máquina, não-objeto, um corpo que sente, que se emociona, que está interagindo e em relação com tudo a sua volta – “a emoção é um estado do corpo, nós reconhecemos a emoção porque a reconhecemos no corpo” - cantar seria, de acordo com Cecília, escolher manifestar este corpo emocionado através do canto.

A **Dimensão musical** pressupõe um modo de ver a musicalidade e o canto como algo que está para além do “entendimento sobre música”, relacionado aos parâmetros veiculados em nossa sociedade. A música, a partir da perspectiva da abordagem *Arte do Ser Cantante*, não é “algo que fazemos”, não é “algo que fazemos bem ou mal”, não é algo que “músicos fazem”, ela é anterior e subjacente a nossa condição humana. Assim: “nós não fazemos música, nós somos música e por isso a manifestamos”.

Nada Bhrama. O mundo é som. Ele é som nos pulsares e na órbita dos planetas. E no *spin* dos fótons. Nos *quanta* dos átomos e na estrutura molecular. No macro e no microcosmo. Mas também é som no intervalo entre esses extremos, o mundo em que vivemos [...]o som da rosa no momento em que o botão se abre em flor: trata-se de um retumbar semelhante ao de um órgão, que nos lembra os de uma *tocatta* de Bach[...] um simples talo de cereal tem um som. É preciso imaginar centenas de talos crescendo um ao lado do outro num campo, cada um produzindo seu próprio som, e com isso produzindo uma sinfonia! (BERENDT, 1997, p.100)

Cecília pontua que em algumas tradições nativas é a música que nasce a partir do canto e não o contrário, e, que nelas, como no caso dos Maoris (nativos australianos), há relação entre o pronunciar das coisas do mundo e sua existência, seu surgimento - cantam as coisas para que elas passem a existir⁴². A relação entre canto e origem está presente

⁴¹ Fragmento de entrevista colhida em 15/11/2014 e transcrita por mim.

⁴² Esta ideia de que a palavra/ voz/som está relacionada à origem remonta a muitas tradições nativas e mesmo à gênese bíblica no cristianismo. Ela está presente, de alguma forma, nos dois campos de estudo da pesquisa, pois tem relação com a noção de sagrado a ser construída.

em tradições diversas, ela também está ligada, ao que me parece, ao princípio da física quântica, sobre o qual Cecília fala em entrevista, de que somos filamento vibratório: se a matéria que nos constitui é feita de movimento, e movimento é vibração, e vibração é som, nós seríamos então feitos de som, de vibração. Fazemos música porque somos música, ou seja, não é que a música que fazemos ou podemos ouvir é que nos torna seres musicais, mas sendo constituídos de música, podemos criá-la.

Tanto no campo da física quântica quanto na história de muitas tradições, a relação entre som e origem, voz e origem, canto e origem estão presentes como experiência, seja na cena ou fora dela. Em nossa herança indígena, o ser é entendido como corpo-som. Tupã significa Grande Som, na língua abanhaenga, que originou o tupy. *Tu* é som, barulho e *pan* é a expansão. O humano é considerado Tu-py: flauta- em- pé, ou som- em- pé - “[...] os antigos afinavam o espírito a partir dos tons essenciais do ser, tons que participam de todos os seres (o que a civilização reconhece como *vogais*).” (JECUPÉ, 1998, p.23). Nós somos este “corpo-som”.

O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra. (...) palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. (NOVARINA, 2009)

A Dimensão musical também é trazida por Cecília como dimensão estética, no entanto, ela se liga a esses princípios relacionados ao ser cantante, lugar em que termos como “afinação/desafinação” são ressignificados, assim como a ideia de que canta-se bem ou mal, de que cantores podem cantar porque sabem cantar bem. Canto e fala, para Cecília, partilham mesmo espaço. Já que a fala seria também musical. O mesmo cuidado que se tem ao cantar, por pressupor o canto como vibração criadora no espaço, tem-se com as palavras pronunciadas.

Maria: (...) a própria palavra, a palavra **cantante**, também é interessante - não é arte do ser cantor porque o cantor hoje virou uma caixinha que reconheço como profissão e que só aquele que pode cantar canta e o resto não...

Cecília: É...o resto não... então, cantantes, todos nós somos cantantes. Alguns optam por aprofundar isso e trazer como trabalho e profissão, e outros trazem isso de outra maneira, no cotidiano, mas todos nós somos...

Maria: Que é muito comum, aqui com você nas duas oficinas que eu fiz as pessoas aqui chegam mais conscientes, mas em outros lugares as pessoas: ah não, não canto, minha voz não dá pra isso né...eu não sei cantar...

Cecílio: É, isso na verdade vem de uma forma de controle...porque a partir do momento que há separação, você controla, você tira da pessoa aquilo que é um canal pelo qual ela poderia estar se manifestando, um canal pra **ser**. Isso é uma forma de controle - então “você pode cantar, você não sabe cantar, você serve, você sabe” ...

Maria: O resto FECHA O BICO...

Cecília: E isso cria traumas em muitas pessoas.

Obviamente, na dimensão musical também moram alguns outros aspectos mais objetivos relacionados à própria musicalidade, parâmetros do som (como timbre, intensidade, duração, altura), o fenômeno acústico do canto dos harmônicos - parâmetros referentes à linguagem musical, estilo e estética. No entanto, o que pude observar e que será analisado na narrativa sobre os procedimentos metodológicos da cantante, é que o modo como ela conduz os participantes a tomar contato com esses aspectos está no campo do sensível, da abertura da escuta, da experiência sensorial; se ela os menciona apenas passa por eles, como ela mesma pontua, “o canto é um meio não um fim”. Talvez seja por isso que os participantes consigam se soltar e se liberar de julgamentos que possam ter em relação à própria voz, ao estereótipo do talento, e da ideia de que música é algo a ser “aprendido”, e não algo que nós somos e fazemos todos os dias.

Na **Dimensão cognitiva ou psíquica** reside a consciência de que cantar é escolha, cantar é uma decisão, uma ponte que se cria entre sentimentos, razão e consciência. Cecília Valentim, em artigo compartilhado como forma de preparação para oficina, intitulado *A Arte do Ser Cantante* afirma que, quando cantamos somos “os geradores da ação de cantar e ativamos nossos sentidos e nossa expressão, tornando-a única e pessoal”. Assim, fundem-se sujeito e objeto, cantante e canto, acessa-se assim outros níveis de percepção, potencializa-se a autoconsciência de ser o sujeito da experiência, de ser instrumento da própria ação.

Estávamos sentados em roda, sobre as almofadas coloridas, imersos em uma atmosfera de silêncio cantado, quase palpável, e eu sentia aquilo de as vibrações de nossas vozes estarem ecoando no ar mesmo que já não estivéssemos cantando. Foi quando Cecília nos presenteou com uma imagem-ideia daquelas imagens geradoras, imagens-sons que mudam a própria matéria de que somos constituídos, por trazer uma consciência que nos coloca em outra relação com ações já praticadas...de que somos geradores de som ao mesmo tempo em que somos gerados por ele. Nós criamos a vibração, seja *falacanto* ou *cantofala*, nós damos origem a ela, a partir de dentro, a partir do que nos constitui, e enquanto geramos aquela sonoridade, ela mesma nos modifica, nos transforma, nos compõe. Assim, é quase como se seguissemos embalados por aquilo que nós próprios geramos... Fiquei pensando que isto traz, de alguma

forma, essa sensação narrada por parte dos colegas em roda de compartilhamento, também presente na fala de alguns artistas/atores de Grotowski... de o canto vir de fora e de que por isso ele também nos canta. Pensei também na potência mágica da voz, e nos estados de des/reconhecimento de nós mesmos, que experimentamos quando cantamos (Caderno de campo, 28 de Janeiro de 2015).

A **Dimensão poética/espiritual** costuma ficar por último, no entanto, na entrevista que realizei, Cecília a trouxe em primeiro plano, sem ordem de valor/importância: “Pensar na poética como *Poieses*, como aquilo que diz o Martin Heidegger, o ente revelado pelo ser, quer dizer, o canto que é revelador do ser, ou a fala reveladora do ser, então essa é a *poiesis*...” (entrevista, 2014). Cecília nos contou em oficina que no começo do trabalho ela usava o termo *Dimensão espiritual*, mas que foi percebendo o quanto a palavra “espiritual” era recebida com mais resistência (não pude deixar de lembrar dos momentos em que eu também usei Voz e Espiritualidade com esse receio, que depois concluí estar mais relacionado talvez a meu próprio entendimento sobre a palavra e maneira de articulá-la). A meu ver essa dimensão é mais ampla que as demais no sentido de que está contida nas demais, está relacionada ao cerne da abordagem de Cecília, está espalhada em cada uma das dimensões e as contém: “O verdadeiro canto, pode ser aquele que nasce do Ser e nos leva de volta a ele, nos coloca fora do tempo, carrega em si o poder da transformação e da beleza”⁴³.

Nesta dimensão (poética/espiritual) tem-se como base a ideia de que o canto manifesta “a verdade do ser”, de que ele parte de uma conexão do cantante com sua consciência individual, bem como com a noção de ser parte de uma consciência maior (coletiva). Cecília nos fala sobre entrar em consonância com a própria frequência e manifestá-la – esse ato confere sentido ao ser, é a *poiesis* experienciada.

Interferência sonora 3:sintonia sonora

Sonho que estava num pátio coberto, pessoas dispersas, deitadas. Uma atmosfera sombria, letárgica, mórbida. De repente eu começo a cantar emitindo vogais que vão se materializando a partir do corpo, das mãos e braços, formam um campo de energia

⁴³ Fragmento retirado do website: <http://ceciliavalentim.com.br/workshops/a-arte-do-ser-cantante/>

que posso sentir concretamente entre as mãos e eu o manipulo de forma a me movimentar a partir dele, a subir até o teto, a descer...quando caí. Quando caí veio Cecília vestida com uma espécie de manto. Eu estava de cócoras, ela me abraçava por trás, cobrindo-me com o manto e deixando só minha cabeça de fora. Ela cantava “em silêncio”, e eu sentia a vibração do canto em ondas e como calor. Sentia-me nutrida, acalentada como se estivesse aprendendo a manipular e fruir o canto como materialidade e movimento.

Aquilo que liga todas essas dimensões sistematizadas no trabalho de Cecília, segundo a mesma, é a respiração. Me dediquei a ela no canto-capítulo de análise conclusiva dos campos, quando entro na noção da dimensão sagrada da voz, criando algumas categorias comuns aos dois campos na reflexão sobre o tema.

Cantos dos harmônicos ou Overtone chanting

Uma das frentes do trabalho de Cecília Valentim, que em minha experiência foi a que possibilitou uma transformação profunda na escuta dos sons, trata-se do canto dos harmônicos ou *overtone chanting*. Os harmônicos são sequências vibracionais fora de nosso campo audível, formadas por padrões que se repetem de maneira fractal⁴⁴. Em oficinas diferentes, ao longo do tempo que venho acompanhando Cecília, ela traz a imagem de que um som contém todos os sons, uma imagem/ holograma. Quando um som é manifestado, nele está contido um espectro⁴⁵. Assim como as nossas células são microestruturas e vão compondo sistemas mais complexos, assim é o som, ou seja, há uma estrutura ou padrão sonoro que se repete em cada nota musical⁴⁶. As vogais também

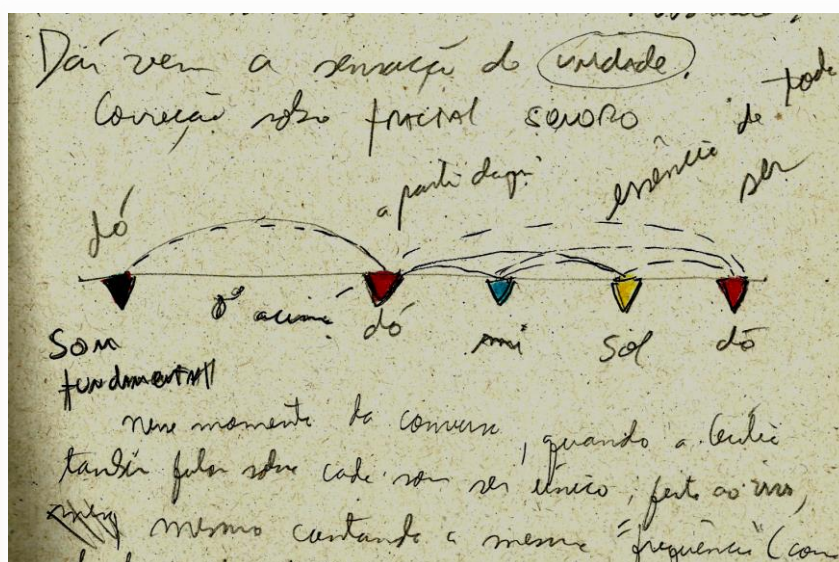
⁴⁴ Há um padrão sonoro que é comum a todos os sons, que faz com que cada som tenha profundidade, verticalidade, ou seja, o som não é realmente “um”, não é uma estrutura chapada, horizontal. Um som se abre em fractal, composto de muitas outras frequências, e faz com que todos os sons estejam interligados.

⁴⁵ Assim como com as cores, quando dizemos que o branco contém todas as cores. Há a cor visível, mas há um espectro de cores contidas, nem sempre visível.

⁴⁶ Em oficina, Cecília descobriu a ideia de nota musical dizendo que o nome de uma nota é apenas uma convenção, que uma nota é um som, que poderia se chamar quadrado; e que nunca é a mesma, se não aparenta ser por uma aproximação em relação ao padrão sonoro manifesto.

são uma abertura acústica, tanto quanto as notas, esta é uma das razões por que se trabalha o canto dos harmônicos a partir de vogais.

Se trouxermos esta referência para os parâmetros musicais conhecidos, podemos dizer que os acordes são um exemplo de que há sons que se harmonizam justamente por seus padrões sonoros se encontrarem. Um dó, por exemplo, quando emitido, traz consigo como parte de seu espectro sonoro: outro dó da oitava acima; o sol, sua quinta; o mi, sua terça; o dó de sua oitava abaixo, e assim por diante. Cada nota, também parte desse espectro, se liga a outras. Deste modo, realmente é possível afirmar que uma nota ou som contém muitos outros, “inaudíveis”. O canto dos harmônicos cria um fenômeno acústico que faz revelar os harmônicos existentes nos sons, incluindo o próprio canto.



(Caderno de campo, 04 de Julho de 2015)

Muitos instrumentos das tradições orientais podem igualmente destacar os harmônicos, tais como: as tigelas de metal, dos Tibetanos; o Didgeridoo, dos aborígenes australianos; os cymbalos, a Tambura e o sitar na cultura da Índia; a flauta Jacuí, dos Tupy-Guarani. Segundo Cecília Valentim em seu artigo “A Série Harmônica e as mutações da consciência humana”⁴⁷, esses instrumentos são exemplos da necessidade de transpor para música aquilo que é ouvido em essência.

Em obra citada por Cecília, de Jonatham Goldman, *Healing Sound*, conta-se que em 1433, o Lama Tibetano Je Tzong Sherab Senge teve um sonho em que ouviu uma voz que era grave, incrivelmente profunda, não-humana, combinada à outra que era como a voz de uma criança cantando. Ele compreendeu que as duas vozes eram ele mesmo. Je Tzong trouxe assim esse canto especial para suas práticas de meditação - como um canto que integra feminino e masculino. Segundo Cecília, essa seria uma das histórias contadas como origem do canto dos harmônicos. No entanto, sabe-se que o canto dos harmônicos é uma prática ancestral em muitas tradições: que provavelmente os tibetanos o encontraram na Mongólia e Sibéria; que foi uma antiga prática entre os pastores nórdicos para pastorear ovelhas. Ele é praticado entre os aborígenes australianos e os índios brasileiros, em rituais, como forma de acessar o mundo espiritual.

O Canto dos Harmônicos torna audível o espectro natural das frequências que compõem cada som. É uma forma de canto onde se pode cantar simultaneamente uma nota (fundamental) e seus harmônicos, selecionando-os e amplificando-os por meio de uma técnica simples e específica. São altas frequências que flutuam acima do som fundamental emitido pelo cantor. A técnica envolve a criação de uma determinada cavidade acústica dentro da boca, dada pela língua, pelo abaixamento da laringe e o uso de uma sequência de vogais que configura uma maior composição de harmônicos. Alguns cantores, em especial em Tuva, região da Mongólia, são capazes de cantar de cinco a seis frequências acima da nota fundamental, simultaneamente [...] cantar os harmônicos, modula as ondas elétricas do cérebro, leva a uma maior coerência cerebral e amplitude das ondas Alpha e Theta, semelhante aos estados de meditação, abrindo as portas para outros níveis de consciência. Estudos empíricos mostram que cada vogal e cada harmônico vibra em um determinado *chakra*. São altas frequências que ressoam em nosso organismo, em cada centro energético sutil do nosso corpo, transformando a dissonância em consonância [...] O Canto dos Harmônicos amplia o espectro de percepção vocal, auditiva e corporeomental, conduzindo a um estado de liberdade, pacificação interna e bem-aventurança. É uma prática espiritual que permite que nos conectemos profundamente com nossa vibração original e “limpemos” as vibrações que não nos pertencem e, assim, estar em nossa frequência, sendo puramente quem somos.⁴⁸ (VALENTIM, não consta data)

Procedimentos metodológicos (e curandeiros) da voz poética, uma proposta de pedagogia e cura da voz.

⁴⁷ Alguns textos de Cecília não constam como publicação, circulam entre os participantes das oficinas e cursos como parte da sua proposta pedagógica.

⁴⁸ Fragmento de artigo compartilhado como forma de preparação para oficina, intitulado *Overtone Chanting*.

Destaco neste trecho os procedimentos que considero mais importantes e que compõem a proposta pedagógica de Cecília Valentim em suas oficinas. Para tanto, escolho algumas passagens do meu caderno de campo, bem como as anotações de cursos que fiz antes do mestrado se consolidar, como quem já acompanhava a cantante.

Há, sem dúvidas, algumas questões que me chamam mais atenção na abordagem pedagógica de Cecília como um todo: uma delas é a sutileza na condução – trata-se da criação de uma atmosfera que oferece aos participantes a possibilidade de experiência dentro de certa organicidade, harmonizando descoberta individual e encontro com as vozes coletivas. Muito dessa sutileza é relacionada ao encadeamento das propostas que compõe a oficina, a escolha do que fazer e a ordem das ações. Muito dessa sutileza também tem a ver com o ritmo que desacelera, e que abre espaço para a descoberta da voz que já é. Muito do que decido aqui chamar de sutileza tem a ver com uma visão de “ensino” e de “ensino de música”, que me remete à “via negativa” de Grotowski: o ensino que tem que ver mais com o tirar, com o liberar-se de julgamentos, com uma desaprendizagem, com o descondicionalamento... do que com o aprimoramento técnico ou a ideia de adquirir certo *know how*, certo conhecimento de como fazer bem.

A experiência com o canto, com a voz poética, para Cecília, está no lugar do autoconhecimento - o encontro com o que já está, olhar para si, para a voz que se tem, para a própria possibilidade de cantar. Mesmo trazendo elementos técnicos, falando sobre os harmônicos, mencionando em certa medida elementos da área musical, é a experiência do encontro com a própria voz e com as vozes, a abertura da escuta, que possibilitou-me, por exemplo, o aprendizado de abrir vozes (harmonizar) – algo que para mim era antes muito difícil de ser aprendido a partir de uma perspectiva mais técnica. É uma condução que flui como um rio dinâmico, mas lento, desacelerado, generoso. Ao mesmo tempo é uma condução em que perguntas são lançadas, perguntas que ressoam e que, de novo, sutilmente, nos orientam.

Preparação e Acolhimento

Desde que comecei a frequentar o espaço da *Arte do Ser Cantante*, o momento de chegada no espaço, desde a entrada pelo portão, o silêncio e pequenas conversas regadas a chá, eram percebidos por mim como parte do trabalho, antes mesmo de que o encontro fosse oficialmente começado. Em seguida, é proposta uma sequência de pequenas ações

de sensibilização envolvendo a escuta, a auto percepção, a respiração etc.. É uma preparação em que cada pequena escolha parece ter razão de ser, e tem a função de nos deixar abertos para o que vai ser vivido. Conversando com Cecília sobre esse momento, ela explica que é como um ritual de passagem: sensibilização e preparação que são seguidas de deslocamento para outro espaço, o espaço onde o trabalho acontece – a escolha do deslocamento entre esse momento de chegada, preparação e o início do trabalho não é gratuita.

O espaço cantado que ali encontro é um espaço cheio de sensorialidades. A rua pequenina no bairro circular me faz sentir como se estivesse em outro tempo e dialoga ou é parte do trabalho já...O cheiro de chá que entra pelas narinas como o silêncio cantado das paredes que entram pela pele, pelos ouvidos todos do corpo...os cantos ancestrais entoados em silêncio ou levemente cantarolados pelos corpos, os cantos do dia anterior que ressoam ainda em nossos corpos-memórias...o silêncio da noite que abre espaço para seu sopro, para os sons que explodem no ar como bolhas de sabão, que se encontram e formam outros sons, as vozes ecoando em silêncio que parecem entrar pelo topo de minha cabeça fazendo com que meu corpo gire em pequenos círculos espirais.

(Caderno de campo, 24 de Janeiro de 2015)

Em um segundo momento, quando todos os participantes já estão na entrada, depois de conversar um pouco, tomar chá e guardar os pertences (as vozes sempre eram ouvidas em pouca intensidade, pairando um silêncio sobre nós), a noite chega e há sempre um ou dois gatos circulando entre nós, desde a entrada até a sala de trabalho, circulando entre nossos colos no momento da roda de conversa. Cecília então, no seu silêncio cantado ou canto silencioso, se coloca em pé sobre as pedrinhas que cobrem o chão dessa entrada-garagem-aberta, sobre a qual se deita uma primavera que forma uma espécie de telhado de folhas/flores. Em todas as oficinas esse momento que narrarei de preparação aconteceu, obviamente com pequenas variações, mas mantendo os princípios do trabalho: sensibilização, a volta da atenção pra escuta, um afinamento entre o cantante e a própria respiração, direcionamento da intensão em relação ao tipo de vibração “com que se está em ressonância” (frase que fecha o momento de preparação e que é seguida pelo deslocamento do grupo).



Depois da roda formada, da instauração do silêncio entre o grupo, e da sustentação desse silêncio por alguns minutos, Cecília dirige nossa atenção para o contato dos pés com o chão: “visualize até onde vai o seu contato com o chão” e “o quanto de chão há sob seus pés”. Após cada instrução é dado um tempo para que as imagens e sensações surjam e sejam assimiladas. Em seguida, atenção era direcionada para o topo de nossas cabeças: “visualize até onde vai o seu contato com o céu”, e “o quanto de céu há sobre o topo de sua cabeça”. Esse momento é concluído, algumas vezes, com a frase: “você ocupa um espaço único entre céu e terra”.

À medida que o silêncio é instaurado e em que se visualiza o par de opostos céu/terra, presente em tantos exercícios de teatro no qual trabalhamos essa imagem para trazer os vetores, Cecília encadeia de modo sutil a visualização de outras imagens que vão afinando nossa percepção sensorial. Como disse, em cada dia da oficina, há variações, mas em todos ela nos possibilita passar pela imagem de conexão céu-terra.

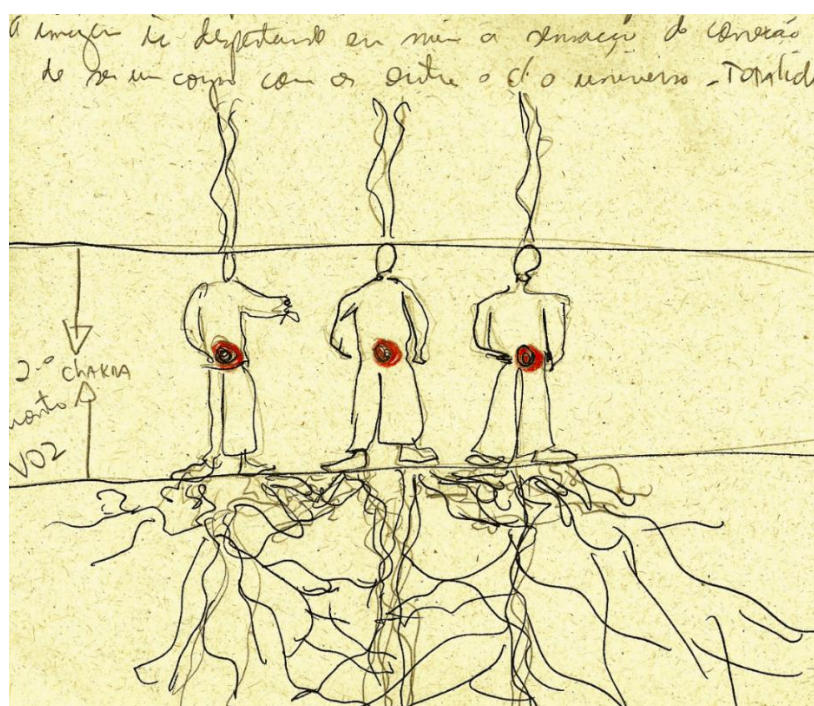
Em seguida, ainda de olhos fechados, uma atenção é dada à escuta, ao que estamos ouvindo, longe e perto, e como nos interfere o que ouvimos, o que os sons de fora despertam dentro ou à dinâmica entre sons de dentro que moldam nosso olhar para o que está fora, e ainda, atenção à pulsação interna, à respiração (visualizando-a a quatro dedos abaixo do umbigo).

Começamos com o círculo, lado de fora da sala, entrada da garagem. Novamente a atenção no contato com terra e céu. Desta vez Cecília trouxe nossa atenção depois de abrir a escuta para os sons internos, até a pele e o que nela chega: a interação de sons entre dentro e fora - eu me lembrava um pouco daquele livro Biologia da Crença, ele dizia o quanto o que ressoa dentro define a realidade fora, porque define meu modo de perceber o que está fora...e o quanto o que chega de fora molda os sons que vivem dentro...eu mesma me defino por “meus sons”, pelo que vibra dentro defino a realidade fora...claro, o universo nos cria a ao mesmo tempo é recriado infinitamente, o som é princípio criador poderoso.

(Registro de oficina, meados de Outubro de 2013)⁴⁹

De olhos fechados passamos pelo momento de escuta, o momento de escuta é um paradoxo, parece introspectivo mas é abertura...escuta dentro fora, pulsação da respiração. O corpo cresce muito com a imagem corpo entre tanto céu e tanta terra, me sinto redimensionada. Desta vez ela trabalhou com a imagem dos pés que se enraízam e se conectam a outras raízes ao mesmo tempo em que se plantam firmes, cada vez mais fundas. Em seguida propôs a imagem da antena de cima, sentia a presença do *chakra* coronário fortemente e o meu corpo queria rodar. Então éramos árvores com raízes longas que alcançavam o chão fundo e cuja ramificações se conectavam às raízes dos outros, formando uma só raiz coletiva, e sobre nossas cabeças antenas que alcançavam o de cima. A imagem ia despertando em mim a sensação de irmandade, de ser um corpo com outros corpos e com o universo – totalidade.

(Caderno de campo, 26 de Janeiro de 2015)



⁴⁹ Faço uma diferenciação entre “Registro de oficina” e “Diário de Campo”. O primeiro é referente às oficinas que fiz com Cecília em momento prévio ao do projeto de pesquisa, e, o segundo é referente aos momentos em que eu já acompanhava seu trabalho como pesquisa de campo.

Cecília nos pede então para abriremos os olhos, simplesmente, deixando a pálpebra se movimentar e receber as imagens. Abrir os olhos assim como os ouvidos, receber, estar aberto ao que se apresenta.

Este momento de abertura é finalizado com um instrumento, às vezes no começo da abertura também ressoam: prato tibetano, tambor em espécie de “chamada” e chocalho que algumas vezes ela passa sobre cada um dos participantes: “Com esta vibração, nos dirigimos agora para a sala de trabalho”.



Caminhada meditativa, exercícios de integração vozcorpo, interação corpovoz e espaço.

Dando início então a outro momento, caminhamos até outro espaço de trabalho, mais atrás, passando por uma porção de plantas à esquerda e várias mudas de alfavaca à direita, tirávamos o sapato para entrar para a sala. Nesse outro espaço para o qual nos encaminhamos está Cecília, nos esperando do lado de dentro, enquanto tiramos os sapatos para entrar. A forma como ela recebe a cada um, sempre estendendo a mão e olhando nos olhos, conduzindo os participantes a entrarem, é similar em todas as oficinas que acompanhei. Isto me chama atenção porque, mais uma vez, me revela o quanto cada elemento de sua condução é pensado, poderia dizer: ritualizado. Ato de acolhimento me

traz a sensação de adentrar um outro campo, ele institui em mim, corporalmente, a sensação de começo, de nova experiência, de um lugar onde outra perspectiva de voz e de canto opera – é muito concreto.





Caminhamos em círculo. A percepção de fluência na condução talvez se dê pelo fluxo dinâmico em que não paramos para ouvir o que vamos fazer em seguida. O corpo de Cecília, seu gesto, sua voz, nos convida: seja a entrar, seja a caminhar, seja a cantar um determinado canto. Assim, não há “o momento de aprendizagem ou de instrução” seguido de ação, são poucas instruções em poucos momentos, que ocorrem de forma muito clara e suave. Caminhamos. O próprio espaço sugere circularidade no desenho dos tijolinhos sobre o chão, nos convida a caminhar em círculo.

Primeiro Cecília nos fala sobre dirigir a atenção a cada passo: “o caminho pode ser o mesmo, mas cada passo é único”. É uma caminhada meditativa, na qual a atenção está em cada passo. Ela nos orienta sobre a velocidade: se o ritmo individual está mais acelerado o participante deve andar no círculo de fora, fazendo uma volta maior e podendo caminhar mais rapidamente; se, pelo contrário, o ritmo é mais lento, o participante faz volta menor, na roda de dentro - assim se constrói uma ação coletiva em que se pode manter o ritmo individual⁵⁰.

Podemos, depois disso, fazer movimentos livremente, ouvindo o corpo e “suspendendo os julgamentos” (isto é frequente, o pedido de nos livrarmos de quaisquer

⁵⁰ Em uma das oficinas, Cecília comenta sobre a direção/sentido da caminhada. Sentido horário tem relação com a energia solar, vitalidade/ Sentido anti-horário, lunar, concentração.

julgamento). Aqui há muitas variações: há dias em que do movimento livre já somos orientados a emitir sons, em outros o movimento é relacionado à imagem de estarmos movendo o ar, deslocando o ar; em outros fazemos um trabalho de reconhecer que cada espaço é ocupado como nova perspectiva, e, por conseguinte, novas explorações sonoras.

Ao meu ver, essas variações estão relacionadas aos elementos a serem experimentados naquele dia específico, a uma consciência a ser ativada sobre algo. Por exemplo: o dia em que a oficina tem como foco principal a respiração (não que ela não seja todos os dias), esse momento que começa na caminhada, e se desdobra para algumas ações é voltado para a respiração, para a ideia de que o ar é o elemento que nos liga, que entra e sai de todos.

Cada movimento, do micro ao macro é deslocar do ar. Assim como os sons emitidos, o canto, revela-se como alquimia do ar, da transformação e da mudança do ar. Mesmo nas variações há alguns princípios sempre presentes, trabalhados com ações diferentes – como a ideia de que cada movimento é som, cada som é um movimento compondo a orquestra do universo, ou seja, tudo aquilo que “expiramos” (seja canto, movimento, vibrações do pensar, fala); aquilo que somos estamos “botando” no mundo, compondo uma sinfonia, e, portanto, somos responsáveis através de nosso ser por toda música que acontece a nossa volta. O ar traz todas as informações, é quem transporta sons, cheiros. O ar é um mensageiro? “O som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.” (ZUNTHOR, 2010.p. 13)

Interferência sonora 4: cantar é mudar o ar

São Paulo. Casa de Iracy e Moreira, casa muito especial, feita de tijolos à vista, recém reformada. Útero para encontros cantados entre pessoas calorosas e talentosas. Cheguei tímida, pouca voz, imersa naquele meu certo medo do mundo. Há alguns metros da porta de entrada um corredor que nos conduz à cozinha, sempre grande não importa o número de pessoas...Mas noto que o ar ali estava de outro jeito, rarefeito? O canto coletivo, as vozes unidas criavam no ar essa transformação. O ar estava quase palpável e levíssimo, de outra cor. Um calor se derramava em mim à medida que eu me aproximava da cozinha cantada e dos sorrisos

cantantes de ali. Pensava: cantAR é mudar o ar, cantar é mudar o ar.

Uma das variações do momento que se dá após a caminhada meditativa e se desdobra está ligado à memória sobre a motivação do que nos levou até o curso. Em espécie de retrospectiva somos conduzidos ao momento em que decidimos fazer o curso, criamos um gesto e depois um som ligados à essa memória, depois transformamos o som em vogal ou vogais, de certa forma compondo um canto no qual estão contidas as sensações e memórias referentes a nossa motivação de cantar e de estar ali.



Respiração e imagens

A respiração é um elemento fundante do ser, tanto quanto a corporalidade e a espacialidade. Faz parte de nossa condição humana, portanto está presente em todos os momentos. Especialmente quando pensamos em práticas vocais e também quando pensamos em práticas sobre si, ou práticas espirituais. Como afirma Cecília, a respiração é o que liga todas dimensões sistematizadas na *Arte do Ser Cantante*. Durante as oficinas a respiração é trabalhada todos os dias, em todas as ações, mas há, no entanto, um dia

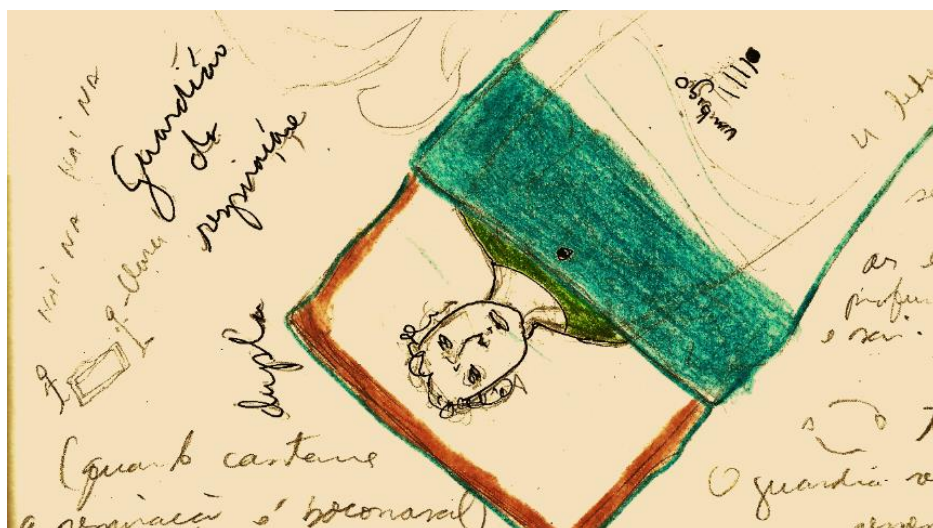
específico dentre os dias do curso intensivo, voltado para respiração. Discorro aqui sobre esse dia e sobre algumas ações importante relacionadas à respiração.

Um dos aspectos acerca da respiração é a imagem de que ela se dê a partir do ponto localizado quatro dedos abaixo do umbigo, associado ao *chakra* sacral⁵¹ - ainda que isto não seja dito explicitamente nesse momento do trabalho, Cecília menciona os *chakras* em outras ocasiões. Independente das associações, que vão depender muito das referências de cada participante, ao trazermos essa imagem, a respiração já se expande, ela ganha novo espaço além do espaço da parte superior da caixa torácica. Se experimentarmos a emissão de sons (expiração que se transforma em som) desde a base da coluna, o cantante talvez possa sentir sua voz mais “enraizada” e potente.

Desde a abertura, e em momentos distintos, é trabalhada a ideia de que inspirar é trazer para dentro, é ouvir, e expirar é ser, expressar-se, manifestar-se, colocar-se no mundo - “O ar é o elemento que nos une, por ele estamos interligados”. Algumas dinâmicas de respiração me chamam mais atenção: 1) “eu inspiro você e expiro a mim”: nos movemos pelo espaço e, ao encontrar um outro participante, olhando nos olhos, dizemos um por vez “eu inspiro você e expiro a mim”; 2) o deslocamento do ar: Cecília traz atenção para a noção de que o movimento de cada um desloca o ar, e o ar que um ocupa será ocupado por outro. Junto a ideia de que estamos dentro do outro através do ar, e recebemos o outro em nosso corpo através do ar, pois o ar que esteve em meus pulmões também passará por outros. De certa forma estamos imersos nesse mAR compartilhado, que nos conecta; 3) guardiões, a visita do mar⁵² e desdobramentos: começamos por uma ação acolhedora, em que deitamos no chão sobre manta e primeiramente passamos por um estágio do exercício no qual somos guardiões da respiração um do outro, “a respiração quando cantamos é boco nasal”. Cecília nos pede que em duplas, um de nós se deite e respire profundamente com a boca semiaberta, enquanto o guardião, em consonância com a respiração de quem guarda, apenas fica ao lado - o foco de atenção da respiração é umbilical - depois troca-se de função e o guardião se deita e é guardado.

⁵¹ *Chakras* são centros de energia, como órgãos energéticos do corpo, embora sejam oriundos da cultura oriental, encontra-se bastante divulgado no Ocidente. O *chakra* sacral relaciona-se ao centro de prazer e aos órgãos sexuais.

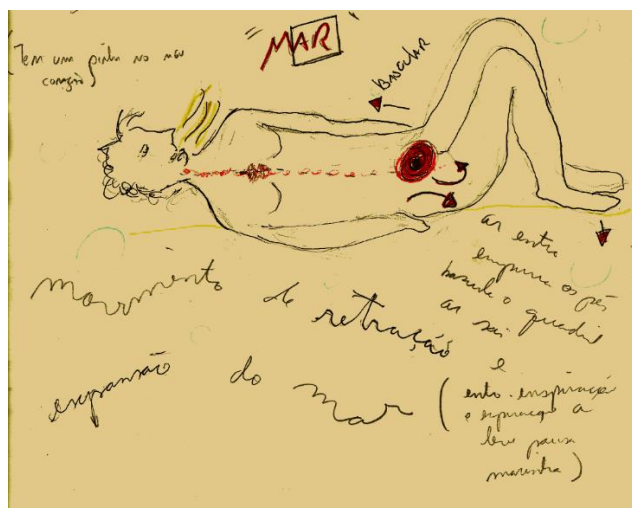
⁵² Os nomes dos procedimentos estão sendo criados por mim a partir de meu olhar na experiência.



(Caderno de campo, Janeiro de 2015)

Após essa dinâmica, todos estão deitados. Apoiamos os pés sobre o chão, dobrando os joelhos, empurramos o chão com o sacro, basculando o quadril e abrindo as costelas enquanto inspiramos, e expiramos empurrando o chão com os pés e trazendo o umbigo em direção as costas no encaixe da bacia. Em seguida, fazemos o mesmo mas transformando a expiração em som de “s”, e depois ainda abrindo para vogais. Importante ressaltar que Cecília chama nossa atenção mais de uma vez durante esse momento para o fato de a respiração ser constituída de três movimentos. Cecília chama a atenção para a existência de um microssegundo de pausa entre inspiração e expiração - a “pausa” é importante porque liga os dois movimentos da respiração (sendo ela mesma um movimento em si, entre os dois), fazendo com que a transição entre a contração e a expansão crie a continuidade e integre a respiração como um ato só, em que o fim da expiração é o início da inspiração e vice-versa. Ela pede que nos atentemos a isso, não de modo a controlar a respiração, mas a observá-la.

Para mim a imagem do mAR é muito presente, sinto presente no corpo esta analogia, ao bascular a coluna e abrir a bacia, recebendo o ar, visualizo o mar se expandindo, sinto a pausa do momento em que ele prepara para deitar-se sobre a areia, em estabilidade dinâmica, e depois, na expiração, ele se recolhe. Ou, às vezes visualizo seu movimento contrário: enquanto inspiro ele se recolhe, enquanto expiro ele se expande. A respiração é uma só, em seus três momentos, cada um é a continuação do outro, o fim de um é o começo de outro.



(Caderno de Campo, Janeiro de 2015)

Esta analogia/metáfora do movimento do mar e o da respiração pode ser experimentada em práticas meditativas, como nos *workshops* sobre a *Arte da respiração* conduzidos por Jane Boston⁵³ e Rena Cook⁵⁴, que a trazem como modo de sensibilizar a consciência e a percepção dos participantes em relação aos movimentos da respiração:

Imagine yourself by the sea. Feel the moist air on your skin, taste the salt on your lips; smell the ocean's breeze. Look and listen to the ongoing motion of the waves. The waves break; some are huge and have a tremendous impact as they crash onto the beach. And then there are the small waves which simply lap along the shore and recede [...] Waves continue to form, they move in and out, each with its own rhythm and impact, and never will they be repeated. The involuntary nature of our breath has the same quality. Like the ocean's waves, the breath that has just moved out will never be repeated. Each breath is authentic, each new breath in is in response to the breath that just moved out.⁵⁵ (BOSTON e COOK, 2009, p.59)

⁵³ Jane Boston é uma especialista em voz, internacionalmente ativa, pesquisadora e poeta com um interesse particular na performance contemporânea do verso. Ela co-escreveu e realizou mais de dez produções com *Siren Theatre*, uma companhia feminista, entre 1980 e 1990.

⁵⁴ Rena Cook é Professora Associada na Universidade de Oklahoma, onde ensina voz, fala e dialetos na Escola de Drama.

⁵⁵ Imagine-se junto ao mar. Sinta o ar úmido em sua pele, o gosto do sal em seus lábios; sinta o cheiro da brisa do oceano. Olhe e escute o movimento contínuo das ondas. As ondas quebram; algumas são enormes e têm um impacto tremendo quando quebram na praia. E também há as pequenas ondas, que se dobram simplesmente ao longo da costa e se retiram [...] As ondas continuam a se formar, elas se movem para dentro e para fora, cada uma com o seu próprio ritmo e impacto, e nunca se repetem. A natureza involuntária da respiração tem a mesma qualidade. Como as ondas oceano, a respiração que acaba de se sair nunca será repetida. Cada respiração é autêntica, cada nova inspiração é uma resposta à expiração que acaba de sair. (tradução minha)

Durante esse exercício ainda experimentamos a sonorização da expiração em forma de vogais u-o-a-e-i (sequência não casual sobre a qual falarei em seguida), e a partir daí experimentamos um canto indígena da etnia Xavantes; 4) o exercício do lago (segue passagem entre um e outro):

Fizemos então o exercício de pegar o tapete que já tinha feito. Eu sentia dor na lombar e coxo femural. “Entra o ar expansão, abdômen expandido, sai o ar compressão. Tocando peito e ventre fomos liberando o ar em forma de som, e depois em vogais, emitindo cada vogal separadamente, limpando memórias, cada vogal tem relação com um *chakra*, ou região do corpo onde vivem memórias a serem liberadas e transmutadas. Imagem de uma velha voltava. Todas as vogais separadamente e depois em sequência u-o-a-e-i. Seguiu-se a dinâmica do lago: primeiro visualizar detalhes desse espaço imaginário, depois, ao alcançar a água inspirar ao trazê-la pra si, expirar com vogal. Pensar o que queremos trazer e o que queremos dar...

(Caderno de campo, 26 de Janeiro de 2015)

O trabalho com as vogais e o canto dos harmônicos

As vogais são muito exploradas em outros contextos de práticas vocais. O motivo pelo qual são escolhidas pode ter justificativas distintas. No grupo de pesquisa sobre Práticas e Poéticas Vocais, em oficinas de voz com outros profissionais, em outros contextos, as vogais são muito presentes – parecem nos permitam sentir a vibração da voz, sua intensidade, sua textura, pelo modo contínuo como podem ser exploradas, o mesmo não se dá com as consoantes, que marcam a parte rítmica da emissão do som.

Cecília Valentim traz em sua referência a associação entre as vogais e os *chakras* ou regiões do corpo, por isso trabalha com as vogais tanto em exercícios de composição do próprio canto, quanto no canto dos harmônicos.

Joachim Ernst-Berendt⁵⁶ (1997, p.43), ao mencionar a emissão de *OM* nas práticas de Yoga e meditação oriental, afirma que o *Om* é um dos quatro grandes mantras seminais, ele afirma que Govinda cita outros três mantras seminais: *AH*, *HUM*, *HRIH*, e que neles estão contidas as cinco vogais básicas o-a-u-e-i, que correspondem aos quatro princípios que encerram um movimento circular. Os quatro mantras primevos são análogos ao olhar de Brahma, que mira os quatro pontos cardeais. “*OM* é ascensão à universalidade. *HUM* é descida desse estado ao coração humano, sendo *HUM* a medida mântica da humanidade.

⁵⁶ As referências que trago aqui sobre as vogais fazem parte do repertório de Cecília, sendo esta primeira extraída do *Nada Bhrama*, indicado em suas oficinas, e a segunda, de Kaká Werá, compõe seu arcabouço de experiências com canto, e está presente no trabalho sobre o canto dos harmônicos, quanto a escolha das vogais.

As vogais têm uma relação cósmica, razão pela qual elas correspondem aos planetas: A corresponde a Júpiter, I a Marte, O a Vênus, U a Saturno e E a Mercúrio, ou seja existe uma correlação entre o efeito vibratório das vogais e dos planetas(...) O mesmo acontece com os grandes mantras OM, AH, HRIH e HUM, eles seguem o caminho desse inter-relacionamento. (BERENDT, 1997, p.43)

Os povos indígenas brasileiros (precisamente Tupinambás e Tupy-Guaranis) possuem uma palavra *avyu* que significa corpo-som do Ser, esses povos desenvolveram intuitivamente, o que Kaka Werá (1998) chamou de ciência do sagrado, uma forma de afinar corpo físico, mente e espírito. Os Tupuguaçus entendiam o espírito como música, fala sagrada – *nê-em-porã* – expressa no corpo – *u´mbau*, que é flauta ou veículo por onde flui o canto que traz o *Avá* (porção de luz que sustenta o corpo ou ser-luz-som-música).

Esta flauta é feita da urdidura de quatro *angás-mirins* (pequenas almas), que fazem parte dos quatro elementos: terra, água, fogo, ar. Eles precisam estar afinados para melhor expressar o *Avá* (...) Cada vogal vibra uma nota do espírito que os ancestrais chamavam de *angá-mirim*, que comporta o *avyu*, estruturando o corpo físico. São sete tons, e quatro deles referem-se aos elementos: terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses tons referem-se a parte espiritual do ser. (JECUPÉ, 1998.p.24)

Kaka Werá nos apresenta as vogais⁵⁷, as quais relacionei ao modo de trabalhar de Cecília Valentim na prática do canto dos harmônicos, são elas: *ÿ* (pronunciado como espécie de “u” gutural) – é o tom referente ao *angá-mirim* raiz, terra. A região relativa a esse tom é base da coluna, que também se relaciona à vitalidade física, à concretização, à segurança e determinação (“guerreiro está firme no caminho”); *u* é o tom do *angá-mirim* água, localizado na região do umbigo, relacionado à vitalidade emocional, bem-estar e criatividade; *o* por sua vez traz a *angá-mirim* fogo e habita o plexo, sua vibração irradia o *avyu*, é o pequeno sol do ser; a vogal *a* faz vibrar o *angá-mirim* ar, referente ao coração, essa vibração faria unir terra e céu, ou partes internas e externas do ser, relacionada aos sentimentos; *e* que vibra na região da garganta é relacionado à expressão da alma que atua em forma de palavra, tem relação com a liberdade da alma e à “fala sagrada do ser”; a última vogal sonora (pois a sétima vogal é “insonora”, não pronunciada) é *i*, que se localiza entre os olhos, no fundo da cabeça, ele estabelece uma ponte com o sétimo tom, silêncio, relaciona-se à intuição.

⁵⁷ Uma relação possível seria, de novo, a analogia entre as vogais-regiões do corpo/ elementos e os 7 chakras.

Em um ou dois dias específicos, durante as oficinas de Cecília Valentim, ela propõe um trabalho com o cantos dos harmônicos. Primeiramente, ela pede que visualizemos um quadrado dourado na região do cóccix, enquanto emitimos a vogal *ÿ* - ela pronuncia como um “u” semelhante ao francês, fazendo “bico” (fazer o som do “i” com a boca da vogal “u”) – a língua se apoia levemente na parte interna dos dentes inferiores e se levanta, ficando livre também para os pequenos movimentos que se seguem quando já se está praticando a sequência de forma fluida. Na emissão do *u* visualizamos uma lua prateada crescente na região do umbigo, no *o* um triângulo vermelho na região do abdômen até o plexo solar⁵⁸; em seguida *a*, uma estrela de cinco pontas, verde, na região do peito, *chakra* cardíaco. A vogal *e* é emitida na visualização de um arco-íris na região da garganta. Por fim, temos a vogal *i*, emitida e visualizada como duas pétalas transparentes que se encostam, unindo-se pelas pontas no centro do cérebro; Cecília nos fala também sobre a vogal silenciosa, mas como é uma vogal muda não entra na sequência de sonorização das vogais.

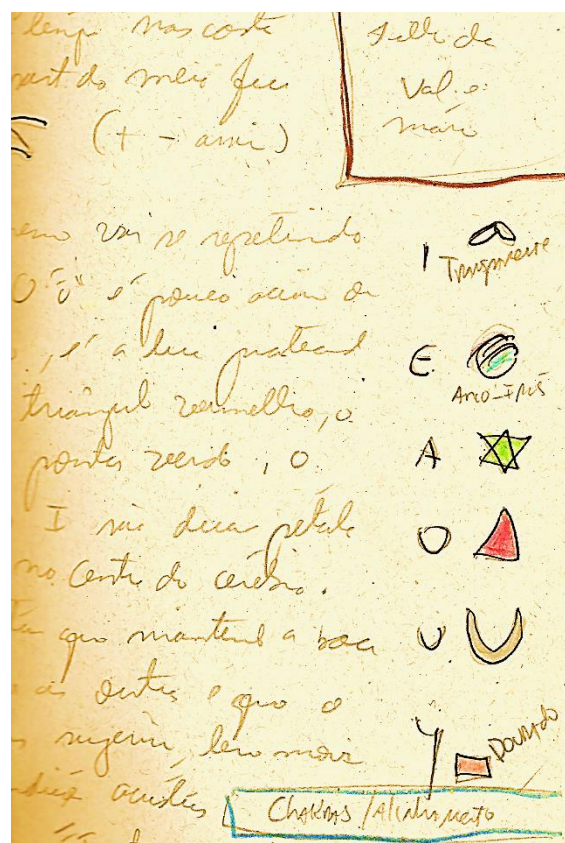
Emitimos as vogais separadamente e depois as praticamos como sequência: *ÿ-u-o-a-e-i*. O canto dos harmônicos de fato consiste na sonorização desta sequência mas mantendo a embocadura da primeira vogal (*ÿ*). A língua faz movimentos muito sutis enquanto pensamos nas outras vocais, mesmo mantendo a mesma embocadura. Cecília explica que ao fazer isso cria-se condições acústicas necessárias para que os harmônicos sejam ouvidos – “trata-se de um fenômeno acústico”. Aproveitando o momento de partilhamento, que às vezes ocorre como “pausa” entre uma sequência de ações e outra ao longo da oficina, ela nos conta um pouco sobre o que são o canto dos harmônicos, e de como os pastores usavam para juntar o rebanho, e como os monges os praticam com outra finalidade. Como parte ainda da prática do cantos dos harmônicos, realizamos exercícios coletivos e em dupla para exercitar a audição dos harmônicos, usando nossas mãos como conchas acústicas para facilitar a audição.

Como dito em trecho anterior deste capítulo, na emissão de um som há um som fundante e os sons contidos, quando se abre o espectro de cada som. O canto dos harmônicos nos possibilita ouvir as variantes de um mesmo som, como se o mesmo implodisse em sua unicidade e se transformasse em muitos, como aconteceu em trecho narrado de meu caderno de campo com o som da chuva. Em minha experiência pessoal

⁵⁸ Chakra do plexo solar ou terceiro chakra, relacionado ao poder pessoal.

foi curiosa a constatação sobre o que eu imaginava ser o canto dos harmônicos, até a percepção mais acurada em relação à audição dos harmônicos em si. Nos meus primeiros contatos com as oficinas, confundia o canto dos harmônicos, ou seja, a sequência de vogais mantendo a embocadura, e a audição dos harmônicos, sons que a prática do canto dos harmônicos viabiliza. Entendia a emissão das vogais como harmônicos em si. Narro no trecho que se segue essa descoberta e mudança na percepção.

Paulo (assistente) disse que no canto dos harmônicos o que mais importa é ouvir, pois só reproduzimos o que ouvimos, então não é “fazer mais” ou “melhor”, é ouvir – o que me leva à ideia do início da noite e a escuta novamente como princípio ativo da voz. Todo esse tempo achei que o som que produzíamos fossem os harmônicos. Mas na verdade, é outra coisa que ouvimos no ar. Cecília explicou que ao emitirmos essa sequência de vogais criamos condições para que eles sejam ouvidos. Ouvi! Assemelham-se a flautas agudas ou mais precisamente à gaitinha do picolezeiro quando tocada de uma ponta a outra, ou o cano da máquina de lavar quando girado. Me encantou essa perspectiva. Um som contém todos, se abre a todos e reconecta. Espectro do som, como espectro do sol, raios que se abrem e luz de muitas e diversas cores. Ela disse que uma vez tendo escutado, nunca deixamos de escutar. (Caderno de campo, 27 de Janeiro de 2015)

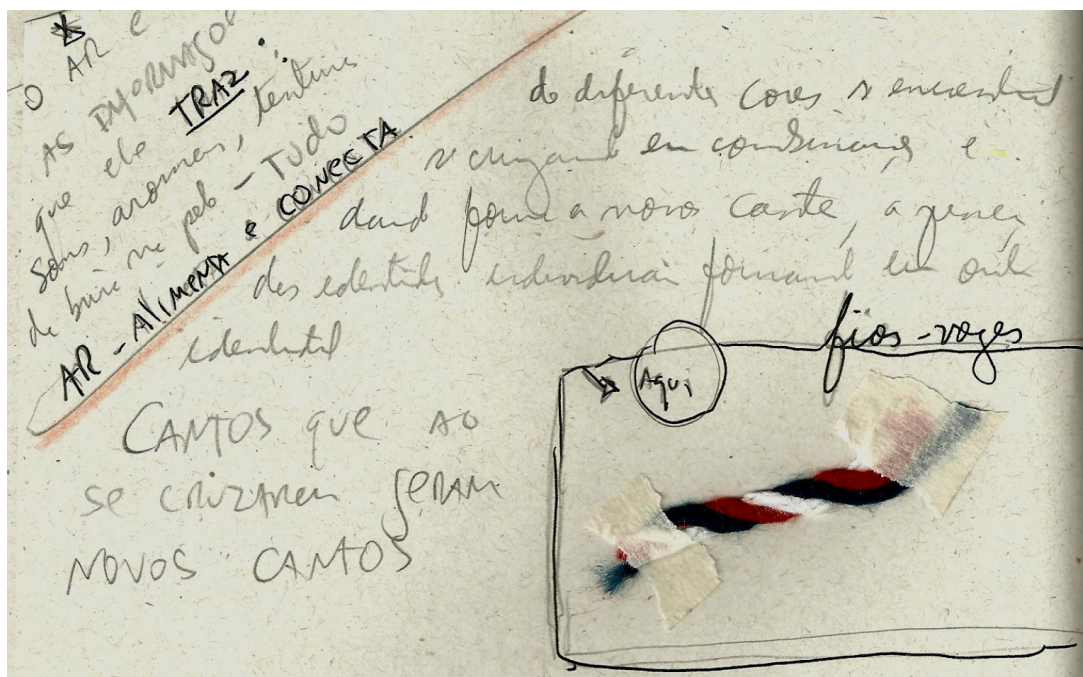


(Caderno de campo, 27 de Janeiro de 2015)

Exercícios em que os cantos se encontram, canto das belezas

Os momentos em que efetivamente exploramos o próprio canto, além da prática dos cantos de tradição que permeiam as oficinas, são aqueles em que experimentamos, primeiramente a partir de uma exploração das possibilidades do canto individual, o encontro com as outras vozes, ou cantar e ouvir o outro. Como reforcei anteriormente, os exercícios não se repetem exatamente em cada oficina, variam, mas tento aqui trazer alguns deles, pensar sobre o que me trouxeram e o que possivelmente despertam no participante enquanto conhecimento da poética da voz. Importante também ressaltar que não são ações/exercícios isolados, eles compõem uma sequência muito bem encadeada; são desdobramento de ações anteriores de uma mesma oficina, bem como preparação para outra ação proposta em seguida. Se os isolei aqui, foi apenas para facilitar o compartilhamento com o leitor, tento organizar itens temáticos, como eixos que compõem a prática pedagógica de Cecília. Trago aqui três exemplos.

Um deles eu experimento em meu primeiro curso com Cecília Valentim, em 2012, antes do projeto de pesquisa ser uma realidade. Em registro da oficina eu o chamo de *canto das belezas*. A proposta era buscarmos na memória um lugar de beleza, uma memória de beleza intensa, que poderia ser um acontecimento, um lugar, uma pessoa, ou um episódio que envolvesse lugar e afetos. Depois de escolher, nos conectamos com aquele cenário de beleza, deixando aflorar os sentimentos, as imagens que a memória despertava. Quando sentimos que o momento é justo, nós cantamos a partir desse mergulho nas sensações do encontro com a beleza. A maior parte das pessoas sonorizavam vogais, mas eram cantos e vozes muito distintas. Os cantos eram simultâneos, mas se harmonizavam em alguns momentos. Na sua diversidade, compunham uma outra música. Cecília nos instrui então, em voz baixa, a compartilhar o nosso *canto de beleza* com os colegas de oficina que encontrássemos pelo espaço. Desse modo, ouvia-se a junção de várias vozes, como fios de um tapete, e ao compartilharmos em dupla ouvíamos os cantos individualmente. Era experiência forte sentir, de certa forma, que os cantos eram traduções de belezas (lugares, acontecimentos, afetos), belezas transpostas e contidas nas vozes.



(Caderno de Campo, Abril de 2015)

Interferência sonora 5: o milagre do canto que virou água.

Setembro de 2013. Palestra de Amit Goswani e Uma Krishnamurthy sobre cura quântica. Na abertura entra uma figura de branco, uma mulher, com cadeira e violão, Patrícia Salles, de Araxá. Ela dedilha o violão e entoa mantras. Não me lembro deles. Mas me lembro de ter a sensação material do canto sobre a minha pele. Como se gotículas muito sutis de água caíssem desde onde ela cantava e salpicassem a pele dos meus braços e rosto. O ar levíssimo, a voz como chuvisco que caía sobre nós. Seu canto trazia cores, cheiro de alfazema, de flor, e a paz era tão concreta que se materializava. Gotículas de água invisíveis que me abraçavam, que beijavam essa parte fundante de nós que por falta de outro nome chamamos alma.

Outra ação que experimento na oficina de Janeiro de 2015, e que já havia experimentado de forma similar em oficina anterior, é o momento de *Vendar olhos e harmonização*, em que, sem o sentido da visão, nós cantamos e somos instruídos a ouvir

ao mesmo tempo os cantos dos colegas, buscando nos aproximar corporalmente do(s) canto(s) com os quais sentimos ressonância, que de alguma forma nos atrai.

Quando Cecília faz essa proposta, normalmente, os ouvidos já estão mais afinados, mais abertos, e as vozes “naturalmente” se harmonizam em momentos, pareciam buscar se harmonizar. As pessoas se reúnem em duplas, trios ou pequenos grupos e cantavam simultaneamente, sonorizando vogais de forma melódica, como se conversassem pelo canto, quase simultaneamente. Ao fim a proposta se transforma em grande canto coletivo, individualidades cruzadas, reunidas, e nos aproximávamos até formar um círculo pequeno em espiral.

O que me parece é que o fato de cantarmos vendados, simultaneamente, possibilita ao participante um espaço mais concreto de pesquisa de si e de quebra de julgamentos ou receios em relação ao cantar/ouvir. Ao mesmo tempo em que vão experimentando, através de uma escuta já sensibilizada, como as melodias criadas entram em consonância ou dissonância. Trata-se de uma prática intuitiva de harmonização das vozes, que não passa por um ensino técnico convencional. Do exercício, passamos ao canto de tradição, cantamos e dançamos em roda.

A terceira ação que trago é de um último dia de oficina, e foi proposta logo depois da preparação e caminhada. Esta experiência está voltada para o coração, como imagem, como centro rítmico e como o que ele parece representar em nossa cultura (identidade verdadeira).

Entramos na percepção do “coração”, do pulsar do “coração” ... não há como não refletir sobre a recorrência da palavra “coração”, como imagem, o porquê de usarmos, do que representa... se há mesmo necessidade de “entender”. *Couer*, Coração, *Heart*...é muito mais do que órgão, núcleo do ser? Sentimentos genuínos? Suas mudanças refletem mudanças de estado...Não deveria ser pulmão, que é entrada e saída de ar, porta do sopro da vida? Coração...a Maud usou a palavra quando falou de canto, e lembro-me também da tese de Meran Vargens que traz no título coração – “voz articulada ao coração” ... (Caderno de campo, 27 de Janeiro de 2015)

Cecília toca o tambor em pulso que lembra batidas do coração e uma sequência de pequenas ações se desenrola, voltadas para “o coração”. O foco da respiração está na região umbilical, plexo sacral. Conectados às batidas do coração, aos poucos transformamos sua vibração em som. Colocamos então as mãos em concha diante do peito e visualizamos o coração, fora do corpo: “ouçam o que ele conta a vocês”. Em seguida, tentamos ouvir/imaginar o nome que ele nos conta, depois andamos de “coração

na mão” nos apresentando uns aos outros, deixando que ouçam os nomes do coração até formar roda maior.



Cantos de tradição

Os cantos de tradição estão presentes o tempo todo, eles se fazem ouvir na qualidade de presença instaurada no espaço antes mesmo de cantarmos. Tenho a sensação de que estão sendo constantemente entoados, até quando parece haver silêncio, ecoam através da presença de Cecília, ou através da memória do espaço tecida por tantos cantos e práticas de canto. Ecoam das paredes, do chão, do teto. Eles permeiam e fecham todos os encontros, como uma liga entre as ações; ou as ações como momentos de transição entre um canto e outro, de forma a nos preparar para eles. São cantos de tradições religiosas do mundo todo: cantos islâmicos, indígenas, mantras indianos, em poucos momentos canções reinterpretadas⁵⁹. Cecília Valentim também trabalha alguns cantos de tradição extraídos das Danças da Paz Universal, que pratica há muitos anos. Viajou pela Índia, Nepal, Nova Zelândia, onde também pode ouvir e aprender cantos diferentes.

A forma como Cecília “ensina” os cantos, como mencionado no início desse canto-capítulo, é fluida, não há pausa para explicação, não há divisão do canto em partes, não há fragmentação do canto para facilitar o aprendizado, não há correções em relação à letra (línguas diversas) ou melodia. Não há sequer o uso de “vou ensinar um canto”.

⁵⁹ Lembro-me de uma canção específica que aprendi em oficina e que depois descobri ser de Gilberto Gil.

Cecília canta, pede que deixemos o canto ressoar em nós e quando/se sentirmos vontade cantamos. Às vezes ao finalizar o canto, que é repetido muitas vezes, Cecília nos conta sobre os significados de algumas frases ou da nacionalidade do canto. Alguns desses cantos estão nos CDs ou site de Cecília, mas ela não opta por entregá-los em papel, ensinar cada palavra, embora se disponibilize a enviar aos interessados alguns deles, quando é feito o pedido.



Desenhos, argila e artesanato como forma de visualizar materialmente o encontro

Um procedimento que considero interessante nas oficinas é o uso de materiais que permitem ao participante visualizar materialmente o canto e a relação estabelecida com o mesmo. Os desenhos são feitos, geralmente, em mais de um dia da oficina. Na oficina de Janeiro de 2015, além dos desenhos (e modelagem em argila), criamos o ritual de tecer um *ojo de dios*⁶⁰ enquanto entoávamos um canto indígena. Continuamos a tessitura ao final de cada encontro, até que no último dia ele estivesse pronto.

⁶⁰ Olhos de Deus é artesanato criado originalmente pelos nativos da Bolívia, Peru e outros países da América Latina. Feito com palitos de madeira e linhas coloridas. A sua estrutura é mandálica. Conta-se que é colocado próximo ao berço dos bebês para proteção.

O exercício com a argila experimento mais de uma vez. Damos forma ao “canto do coração” usando argila e cantando, deixando também que a forma se transforme ao longo do canto. Depois apresentamos para todos a forma de cerâmica criada, e, ao fim, como ato de desapego, jogamos todas, ao som do tambor de Cecília. Esta atitude intencional de estímulo ao desapego, comentada depois em roda de compartilhamento, é mantida também em relação ao *ojo de dios*: Cecília nos sugere que enterremos o artesanato. Me parece uma forma de trazer a importância da experiência para o presente, para a corporalidade, evitando talvez a ideia de *souvenir*.

Sentamos com papéis em branco a nossa frente e a cada batida da tigela tibetana, Cecília ou Paulo diziam “eu canto”, e desenhmos/escrevemos, em seguida, a primeira imagem/frase/pensamento que nos aparece. Giz de cera e lápis de cor numa cesta ao centro. 1) Despejar cores no mundo, 2) Suspensão do antes do ser/respiração bolhas/levitar/impulsos, 3) Eu ouço e sou canto, 4) Balançar coisas com a voz. 5) Unir, pontas que sobem e se encontram...

(Caderno de Campos, Fevereiro de 2015.)

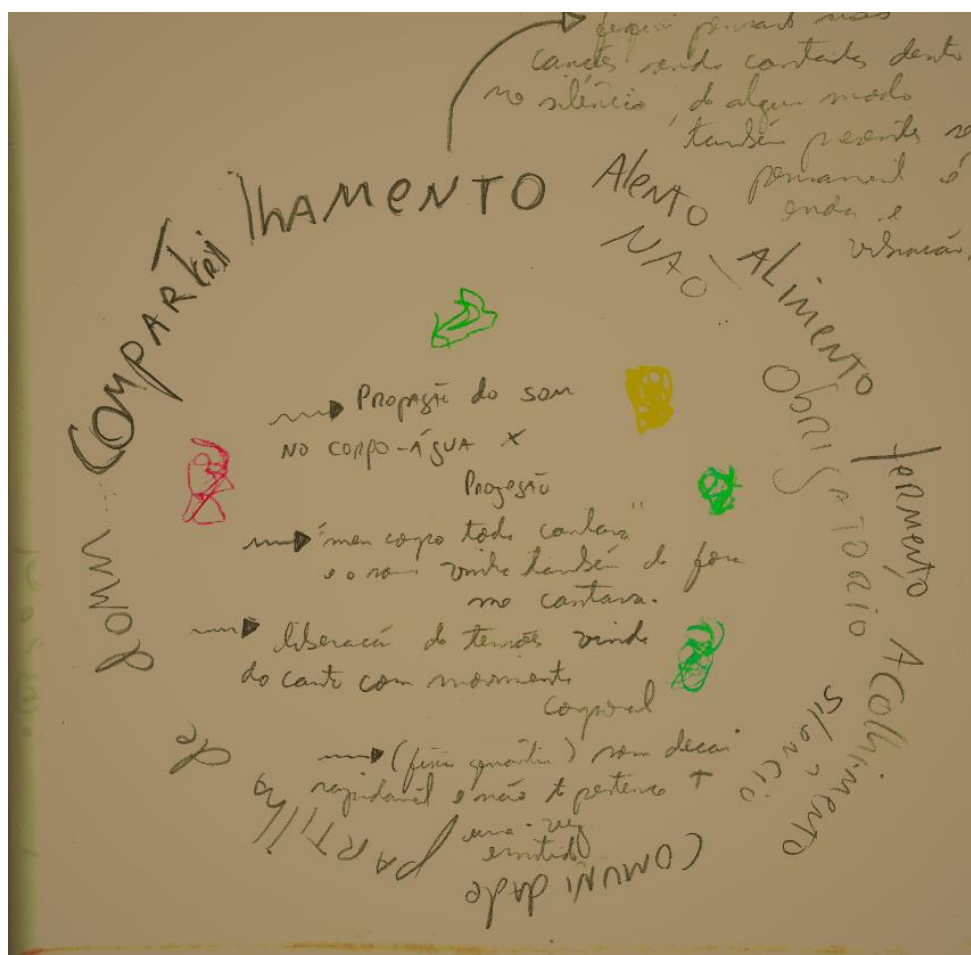
Rodas onde se partilham dons

As rodas para compartilhamento são sempre feitas no meio e fim da prática. Cecília nos conta sobre a palavra “comunidade” – “partilhar o dom”; ela traz essa imagem em todos os cursos e sugere que façamos o exercício da comunidade. Ela não pede que falemos, ela nos permite falar se quisermos e o que quisermos. Em apenas um momento, logo no primeiro dia, ela às vezes sugere que nos apresentemos e que falemos sobre as motivações de estar ali. A roda segue um curso livre, a não ser que os participantes decidam ordenar a vez de cada um. Como em algumas rodas de conversa nas práticas xamânicas⁶¹, a cada vez que alguém que compartilha finaliza, deve dizer “Hey” – o espírito no corpo; todos devem repetir “Hôu” – o corpo na terra. “Hey” seria espírito e “Hôu” a contraparte espiritual que é matéria encarnada. Algumas etnias indígenas, da América do Norte, consideram que falar assim é assentar espírito e matéria. Esse momento é aproveitado por Cecília para fazer observações sobre os elementos presentes no seu trabalho: respiração, o canto dos harmônicos, a consciência de que somos feitos de som (é aqui que ela compartilha algumas referências), pequenas histórias como aquela de como a alma decidiu habitar o corpo, e/ou ela mostra algum dos instrumentos que usou

⁶¹ Uma dinâmica no xamanismo norte-americano para facilitar a escuta e comunicação entre os membros de um grupo é o *pau falante* ou o *bastão que fala*.

(tigelas tibetanas, tambor, osso de águia etc). À medida que os participantes vão colocando suas impressões, sensações, dificuldade e histórias, alguns retornos são feitos por Cecília.

Vejo as rodas de partilha como uma maneira acolhedora de refletir e falar sobre as experiências em oficina. Percebo também que os participantes se emocionam ao compartilhar suas percepções. As emoções diante dos desbloqueios e das novas perspectivas de olhar sobre a própria voz são muito presentes. Obviamente, o partilhamento do processo não é realizado somente nesse momento, reservado para a conversa em círculo. Ele é feito também de maneira mais informal, nas conversas com chá do início ou nos pequenos intervalos⁶².



⁶² Nos intervalos, ou *coffe-breaks*, Cecília Valentim propõe pontualmente aos participantes desafios alinhados com a abordagem pedagógica e a sensibilização que quer acionar - como pedir que permaneçam calados enquanto voltam suas atenções para os sons ao entorno e para os sons das ações enquanto comem e bebem, instaurando assim no espaço outra qualidade de presença.

Ao acompanhar as oficinas da *Arte do Ser Cantante*, e fazer parte do Curso de Formação, vivi através da experiência profundos processos de transformação a partir do espaço de intimidade criado com a voz/escuta. Neste contexto de estudo a dimensão sagrada da voz esteve, em minha perspectiva, relacionada à abertura da escuta, a experiência de uma corporeidade “expandida”, ao modo de estabelecer relações consigo mesmo (a própria voz), com o outro (as outras vozes), com qualidades outras de presença proporcionadas pela prática coletiva e individual dos cantos.

Em minha experiência, a noção de sagrado esteve relacionada também à aproximação da ideia de uma voz que é manifestação plena do ser, que gera e é gerada por aquilo que cria, da ideia da beleza do ser manifestada através da voz e do canto, da dimensão criadora da voz e dos mundos que gero a partir da mesma. Finalmente, o trabalho fez potencializar a consciência de que olhar para a própria voz, experimentá-la, é olhar para si, para o ser, para o modo como se está, se escuta e se manifesta com/no mundo. Como nos aponta Grotowski (MOTTA LIMA, 2013), a experiência com o *sagrado* se relacionado à entrega para o que nos é desconhecido, *ao alargamento de si e do mundo* que se dá quando mergulhamos nas experiências e conhecemos outras qualidades de presença. Neste sentido, fazer parte do trabalho proposto por Cecília Valentim foi, para mim, uma experiência intensa de conexão com a dimensão sagrada da voz (noção a ser mais densamente construída em capítulo conclusivo da dissertação).

6 CANTO DA EXPERIÊNCIA 2: Sobre a poética vocal no processo de criação do *Recusa*

Mas está claro para o ator que não é daí que ela vem e que ela não sai facilmente pela boca, não sai naturalmente por ali, mas sim depois de ter percorrido todo o labirinto e de tanto ter tentado em vão todos os buracos possíveis. (NOVARINA, 2009, p.23).

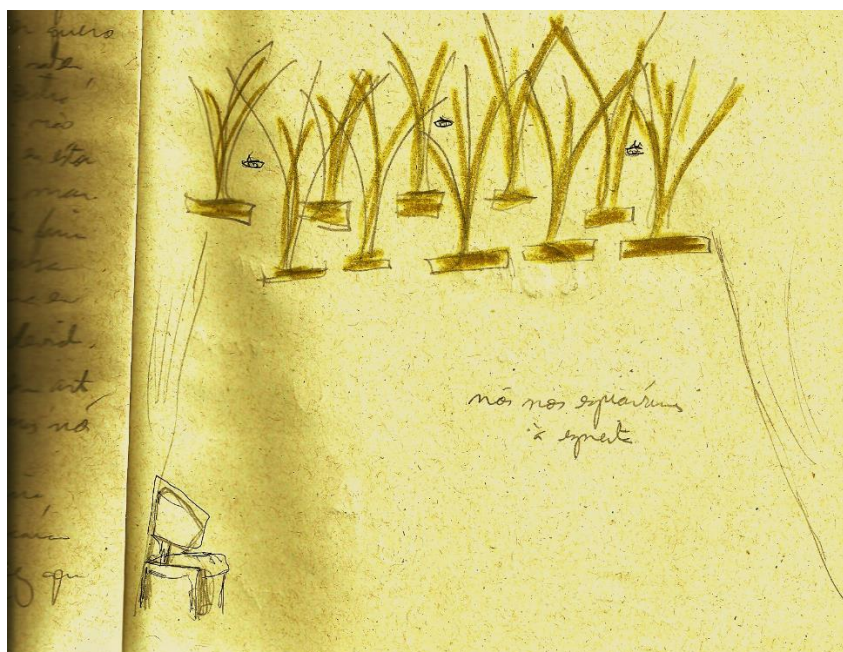
Encontro e reencontro

Tive dois encontros ao vivo com o espetáculo *Recusa*, o primeiro deles foi em um momento em que o projeto de mestrado ainda não era realidade, não havia sido formulado. Foi durante a única apresentação que fizeram naquele período, no Centro Internacional de Teatro – ECUM, antigamente chamado Teatro Fábrica, em março de 2013. O encontro foi ao acaso, uma amiga que à época estava produzindo a *Cia Balagan*, primeiro me falou do espetáculo *Prometheus*, que assisti e admirei. Desde esse trabalho da *Balagan*, a presença e o modo de trabalho em relação às vocalidades e musicalidades da cena me impactaram. Depois da escrita do projeto de pesquisa para o mestrado, optei por focar somente no processo de *Recusa*.

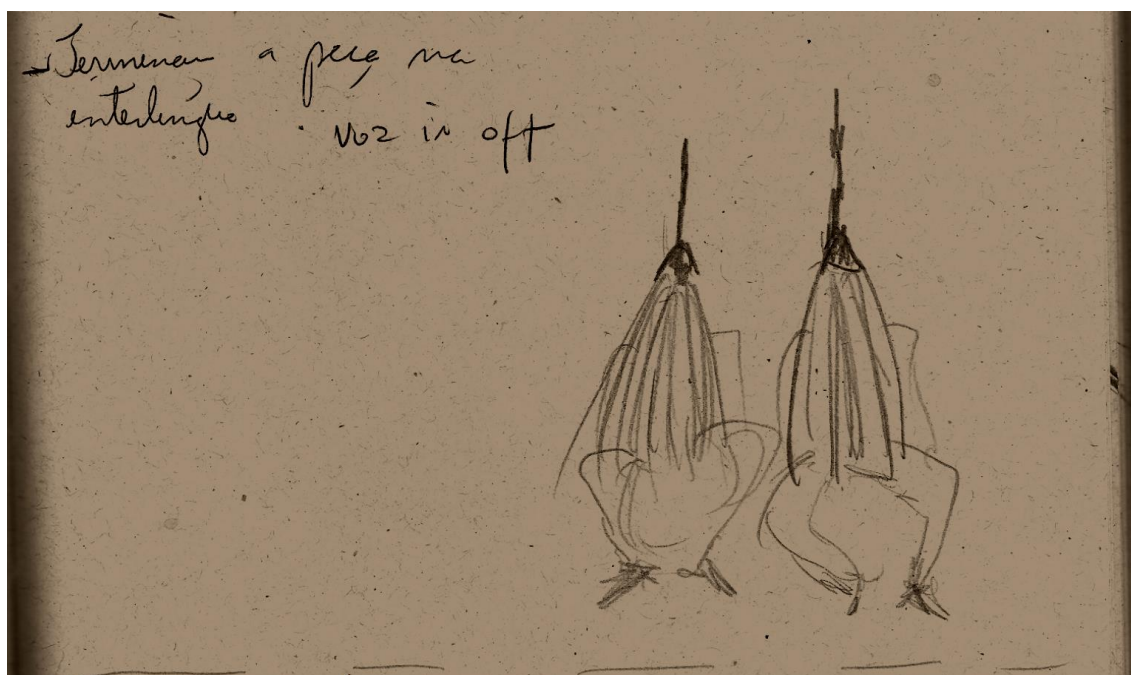
O que realmente me fisgou como espectadora do trabalho foi perceber que, assim como em *Prometheus*, a poética vocal de *Recusa*, o modo como sentia o chão tremer sob os pés com a vibração dos cantos e da voz dos atores, presentificava sensorialmente o conceito de voz como matéria. A brincadeira entre a musicalidade do português e da “língua inventada”, que soava como dialeto indígena, a qualidade do trabalho *corpovocal*, afora as imagens e a narrativa, a simplicidade do cenário são elementos que me fisgaram no espetáculo. As vozes foram, desde o primeiro encontro, o mote de interesse de investigação, movendo-me a querer conhecer mais do processo de criação.

O reencontro com o trabalho foi muito diferente, a pesquisa de mestrado já havia começado, já havia um caderno de campo:

[...] a peça aconteceu na Oficina Oswald de Andrade, em sampa, no Bom Retiro, dia 09/04 às 20h00[...] Me deleitei com o espaço amplo da oficina, tive lembranças do *Salta!*. Foi realmente crucial ver a peça porque pude inferir outros sentidos, ter outra compreensão. A primeira vez, era impactante a sonoridade, a estética, o espaço criado...Dessa vez eu acompanhei melhor a narrativa, a dramaturgia também. Fui tragada de vez para o imaginário do universo indígena[...]. (Caderno de campo, 12/04/2014)



(Caderno de campo, 12/04/2014)



(Caderno de campo, 12/04/2014)

Encontrar atores, encenadora e diretora musical do processo foi revelando para mim suas escolhas, desafios e idiossincrasias, e a cada encontro eu podia colher uma perspectiva, além de me contaminar poeticamente com o processo através das narrativas

de cada um. Ir às casas das pessoas (no caso de três dos entrevistados) me trazia a sensação de estar adentrando o universo misterioso da intimidade do outro e de seu trabalho. Quadros na parede, fotografias, artesanatos, já me traziam um pouco da atmosfera por trás da criação, como o colar vermelho sobre a mesa de Antônio Salvador, que apareceu depois em sua narrativa sobre os laços de amizade que foram estabelecidas com os indígenas. O índio deu o colar de presente, mas a princípio, ao perceber que o ator se encantara por ele, disse que nunca o daria e que até mesmo o presidente já o havia pedido. Depois de meses de interação entre eles, presenteou o ator com o colar, dizendo que eram agora “parentes”. A maneira de fazer o café, os aromas, as cores de cada casa me contagiaram poeticamente na criação de um imaginário sobre o processo, a partir do qual eu pudesse traçar uma análise.

Minha experiência em campo, de encontro com alguns dos sujeitos que estiveram imersos nesse processo de criação, me possibilitou ouvir a narrativa também de perspectivas diferentes, olhares que são únicos e que se cruzam. Colhi narrativas sobre o surgimento do processo de criação, desenvolvimentos, algumas “técnicas” com que dialogam - o trabalho de Marluí Miranda com os atores, por exemplo. Conversamos principalmente sobre as vocalidades poéticas do trabalho – elemento, ao meu ver, mais impactante e que tem relação direta com minha pesquisa.

No entanto, uma das surpresas no processo de investigação foi que, na narrativa dos entrevistados, os “cantos” não estariam presentes como ponto principal da pesquisa. O caminho foi inverso e envolvia primeiro um encontro genuíno com outra perspectiva de mundo: a troca artística com os indígenas, e por consequência, a apreensão de outra maneira de ver a palavra, a voz, o canto. A partir daí houve a criação de uma sonoridade que chamasse/evocasse o universo experimentado desde essa troca artística/cultural. O que surgiu do encontro e que ficou sedimentado na memória da pele dos atores, a cada encontro com o espectador em *Recusa* é evocado como força. Como afirmam os atores: “aprender algumas músicas indígenas”, ou trabalhar certa “técnica vocal” passava longe do foco dos envolvidos no processo.

Uma inferência possível de ser feita, a partir disso, é a de que a vida é a primeira dimensão do sagrado, e a voz que se pretende plena deve estar conectada com esta dimensão. Esta é uma prática que não está na instrumentalização ou na técnica, mas no modo de vida, na consciência de um viver conectado às forças sutis da vida.

Sobre a Cia Balagan

A *Cia Teatro Balagan* recém completou 15 anos, coroando-os com o lançamento do livro *BALAGAN – Companhia de Teatro*, no qual constam imagens de todos os espetáculos, textos polifônicos compostos por diferentes integrantes sobre as propostas artísticas de cada trabalho, sobre preceitos filosóficos e éticos que movem as pesquisas e sobre investigações que fizeram parte da trajetória da companhia. Todas essas vozes que se misturam no texto trazem uma sensação de bordado, de costura, de uma autoralidade complexa, como fios coloridos e diversos que compõe a trama de um tapete: vozes diferentes, ecos da história do grupo se apresentam ali.

A *Cia Balagan* foi criada em 1999 como núcleo de investigação artística por Maria Thaís⁶³. Entre suas criações encontram-se os espetáculos: *Cabras*, *Recusa*, *Prometheus*, *Západ*, *Tauromaquia*, *A Besta na Lua* e *Sacromaquia* – do mais recente ao primeiro, respectivamente.

A Companhia possui um espaço denominado *Casa Balagan*. É um espaço que acolhe não só a equipe da *Cia*, mas também outros grupos, “espaço de artesanaria” em que é mantida uma prática cotidiana do fazer teatral. Têm como núcleos de pesquisa: os corpos do teatro e cantos do teatro; são como eixos de pesquisa presentes nas ações que a *Cia* realiza, e se revelam como práticas constantes. A *Balagan* desenvolve ações diversas, algumas relacionadas à formação do olhar do espectador; outras, como a “culinária teatral”, visam criar tempo de encontro entre profissionais de teatro, e outros projetos ainda agem na fomentação de ideias para processo de criação. Os espetáculos da companhia surgem das pesquisas, elas são o berço de seus processos criativos.

Entre as pesquisas do grupo estão: *Cabras – Cabeças que voam, cabeças que rolam* (pesquisa mais recente da *Cia*): o universo do sertanejo e do cangaço passa a interessar a *Cia* na discussão sobre a insubmissão ao estado e criação de novos governos à margem, em que o que vale é a palavra proferida e não o papel. A *Cia* elege a cabra como símbolo deste universo de relações que dão suporte à cultura sertaneja brasileira e também à profunda ligação que o sertanejo constrói com a natureza, seu modo de viver na e da caatinga e seu clima desafiante. Este projeto de pesquisa contou com o apoio da

⁶³ Fundadora e encenadora da *Cia Teatro Balagan*. Professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo.

Lei de Fomento do Teatro (São Paulo). Assim, por pouco mais de um ano, os atores se dedicaram a investigar a tríade Guerra-Festa-Fé no estudo da dança do caboclinho, aulas de instrumento, *kempô*, biomecânica, máscara neutra, e a criação de estudos cênicos através dos temas investigados e das proposições dramatúrgicas de Luiz Alberto de Abreu (mesmo dramaturgo do processo de *Recusa*). Realizaram também viagem de campo que atravessou o sertão mineiro (da chapada gaúcha a Montes Claros) na tentativa de se aproximar do universo dos jagunços.

O trágico e o animal foi pesquisa realizada entre 2009 e 2010 e de onde nasceu o espetáculo *Prometheus* e *Recusa* – parte de um projeto maior que se intitulava *Do Inumano ao Mais Humano*; subdividido em o *Inumano-Trágico* (berço do espetáculo *Prometheus*), que se propunha ao estudo da tragédia e da mitologia grega - a dança, o canto e a narrativa foram princípios para a criação dramatúrgica e o *Inumano-Animal*, que se torna a pesquisa de *Recusa* retomando pontos de investigação da *Balagan* presentes desde a época do projeto *Vaqueiros*, 2004.

No projeto *Vaqueiros*, origem do espetáculo *Tauromaquia*, a pesquisa envolvia oficinas e encontros de mais de 60 artistas na investigação sobre tradições orais da cultura vaqueira do Brasil, aliada às narrativas épicas e a elementos da cultura popular como o Bumba meu Boi, o Cavalo Marinho, Congada e outras danças tradicionais brasileiras.

Do Inumano ao Mais Humano se realizou entre 2007 e 2008. Nesta pesquisa investigavam como tema, por meio de quatro eixos – o animal, a natureza, o trágico e o grotesco - aquilo que o homem não considera como humano ou que é anterior – ao mesmo tempo em que se investigava a própria linguagem e a relação do ator com a criação cênica.

De algum modo, em todos os processos da *Cia* a investigação da presença de uma poética vocal tem um espaço importante, a encenadora Maria Thaís relata, em entrevista que realizei o quanto a questão vocal é um mote direcionador para os caminhos de criação da *Companhia*, desde o início.

Do processo de criação de Recusa

O processo de criação de *Recusa* nasce no tempo estendido como fruto de uma pesquisa profunda que dura em média três anos. A sua raiz primeira está na pesquisa da *Cia* intitulada: *O Inumano-Animal*, presente desde o projeto *Vaqueiros* (projeto que deu

origem ao espetáculo *Tauromaquia*, 2004). Desde aí pesquisam a ideia de humanidade/animalidade, de onde veio a “qualidade perspectiva” que funda o pensamento ameríndio: “[...] na mitologia ameríndia pudemos reconhecer um lugar onde as diferenças entre pontos de vistas são, ao mesmo tempo, anuladas e exacerbadas, um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro, interpenetram-se.”⁶⁴

Essa vertente de pesquisa surge paralelamente ao *Inumano-trágico* (que resultou no espetáculo *Prometheus*), daí o fato dos dois espetáculos terem esse berço paralelo, como eixos de uma pesquisa maior intitulada *O Trágico e o Animal*. Para a *Cia Balagan* os espetáculos que criam são vistos como novas fontes de estudo.

A equipe de criação de *Recusa* é composta por muitos. Cito aqui alguns, entre eles: atores Antônio Salvador e Eduardo Okamoto (ator que não é integrante fixo da *Cia Balagan*, mas foi convidado para esse trabalho); a encenadora Maria Thaís, fundadora da companhia; Luís Alberto de Abreu, na construção dramatúrgica; Marluí Miranda, como diretora musical. Na preparação corporal os atores trabalharam alguns princípios do *Butoh*, com Ana Chiesa Yokoyama. Como parte fundamental do processo, uma das trocas artísticas foi realizada com o povo indígena *Paiter Suruí*, da *Aldeia Gapgir* - Terra Indígena Sete de Setembro, Linha 14, Cacoal, Rondônia, Brasil, hoje também chamados pela equipe de *are ey*- irmãos ou parentes em *Suruí*.

Contaminados pela ideia da “perspectiva ameríndia”, desenham o projeto que é berço dos trabalhos: *Recusa* e *Prometheus*, e dedicam-se simultaneamente à criação dos dois, tendo como referência duas culturas diferentes: o mito de Prometeu e a notícia de jornal⁶⁵ sobre índios de uma extinta etnia que se “recusavam” a pertencer à “civilização”. Para a companhia, a palavra *Recusa* e a ideia embutida de resistência também faz sentido porque procuravam naquele momento modos de produção e criação que resistissem à submissão em relação a resultados artísticos como foco - o que poderia maquiavar

⁶⁴ Fragmento extraído do website da *Cia*: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/pesquisas/o-tragico-e-o-animal/>. Parte da pesquisa do trabalho é inspirada no autor Eduardo Viveiros de Castro;

⁶⁵ Notícia encontrado por Antônio Salvador, ator do processo, sobre a Funai, que pedia proteção da área de dois índios isolados, que foram encontrados comendo, conversando e rindo sozinhos em frente à grande caça.

indagações genuínas - e também que resistissem aos caminhos e linguagens já experimentadas.

Se não se pode fugir de uma perspectiva, um ponto de vista, pode-se minimamente ganhar consciência da parcialidade de nossa experiência. Assim, o termo recusa, que aparece no decorrer de nossa criação, e que se afirma em diversos materiais do trabalho (na música, no treinamento da Biomecânica, na notícia do jornal, no Butoh, etc.), não é uma negação. É, antes, uma afirmação de perspectiva. Uma recusa com potencial afirmativo. Para nós, a fertilidade do conceito se estende a várias esferas do trabalho criativo: à temática, à técnica e à poética⁶⁶.

Narrativa polifônica: sobre as origens e princípios de Recusa

Quando ele me abriu a porta, eu brinquei dizendo que ele parecia muito mais “branquinho” fora de cena. Ele rindo respondeu que foi “muito barro passado, esfregado no corpo” para deixar a pele daquela cor “indígena”. Antônio Salvador, um dos dois atores que fizeram parte do processo de criação do espetáculo *Recusa*, com muito ânimo foi me contando, em entrevista que durou quase 3 horas, como tudo parte do impacto que ele sente ao ler uma matéria do Jornal Folha de São Paulo (16/09/2008), relatando a situação dos dois últimos membros de uma etnia indígena isolada, os *Piripkura*. Os dois indígenas, encontrados em terras de fazendas madeireiras no Noroeste do Mato Grosso, como outras etnias isoladas, recusavam-se a se submeter a um processo civilizatório.

Era meio dia, e eu tinha que dar aula a tarde toda antes de voltar pra casa, ou antes de ir pra *Balagan*, não lembro...sei que fiquei perturbado com a notícia. Meu deus, eu preciso fazer uma peça sobre isso, e eram dois homens né...e os fazendeiros putos assim, como vai demarcar, uma área pra dois índios? Aí eu pensei, caralho... fazer um espetáculo sobre indígena, puta, num tem coisa mais...assim... quem vai se interessar por ver uma coisa dessa, não tem coisa mais feita, mais batida – tô falando como matéria poética- , e me parece na maioria das vezes, esse tema, quando tratado artisticamente, muitas vezes ele tende a uma superficialidade de um lugar que a gente não conhece...Eu falei, cara, como é que eu vou fazer isso? Mas eu tinha uma certeza, naquele dia; eu não posso deixar de fazer, eu vou ter que fazer, não sou eu quem quero... eu tenho que fazer a peça. E tem que ser um negócio que não vai ser em português, vai ser falado em outra língua (risos), porque quando eu olhava aquilo eu falava: tem algo, um lugar que a gente não compreende, mas que é vivo, que é vivo, mas que se comunica [...]

(Antônio Salvador, informação verbal, novembro de 2014.)

O ator me contou também sobre sua ascendência indígena, como ex-morador da fronteira Brasil/Paraguay, sobre como seu pai falava guarani e o instruía a não aprendê-

⁶⁶ Escrita coletiva extraída de “Cadernos de Pesquisa, Recusa”, pode ser encontrado no website: http://www.ciateatrobalagan.com.br/wpcontent/uploads/2014/10/cad_ped_recusa.pdf

lo, mas somente o português. O outro ator convidado para a encenação, Eduardo Okamoto, com outro *background* distinto, mestiço de japonês, relatou mais tarde em entrevista o quanto eram diferentes as perspectivas dos dois atores. Ao falar do convite que recebeu, afirma que se sentia estrangeiro em relação ao tema - apesar de ele saber que somos todos descendentes dos indígenas, que é um povo que fundou nosso país. Para ele era sempre estrangeiro e afirma ter lutado no processo com esse sentimento de estrangeirismo. Eduardo diz que o sucesso da encenação tem a ver como fato de Maria Thaís não querer apagar essas diferenças entre os atores.

Maria Thaís, em entrevista que realizei, falou sobre como foi trabalhar com a diferença dos atores. Ela conta que Antônio, por ter família que fala guarani, tinha um “ouvido acordado para as línguas indígenas”.

Então é isso, ele tem o ouvido muito acordado para as línguas indígenas. O Duda é muito disciplinado. O Duda tem um traço de ator oriental assim muito absolutamente virtuoso...e isso às vezes é um problema – a virtuosidade excessiva também é um problema, né? No processo do *Recusa* ou processo todo foi sendo construído, inclusive com a voz, porque a Marluí só entrou um ano e meio depois....O Eduardo passou por todo um processo de treinamento, mais de uma linha de trabalho vocal com o Lume, mais especificamente com o Simione, tem essa coisa da virtuosidade...uma potência vocal incrível, uma voz muito bela...e obviamente um virtuosidade, e como ele e o Antônio são muito diversos....a grande coisa da beleza do *Recusa* e foi todo processo, era esse encontro muito diverso. Por isso que eu falo: uma técnica talvez para igualar o dois...se eu tivesse enfiado um trabalho técnico para igualá-los: criar uma técnica para cantar ou falar como índio, não...isso foi “naturalmente” entre aspas, conduzido, natural não nasceu né, mas foi sendo conduzido no processo mantendo a diversidade. Eu acho que essa é uma diversidade que aparece na cena, entendeu? O canto do Antônio tem uma qualidade, o canto do Duda tem outra qualidade...a potência ou a impotência de um ou de outro ...o que é potente em um é impotente em outro...e aí vai, e isso é parte. Então a voz eu acho que foi encarada nesse sentido.

(Maria Thaís, informação verbal, novembro de 2014)

A encenadora narra sobre a entrada de Marluí Miranda para integrar o processo, dizendo que Marluí trouxe a eles algo que durante algum tempo permaneceu obscuro e só compreenderam bem depois do encontro com os *Paiter*. “[...]Quando nós tivemos um contato direto com eles e partir daí isso apareceu, especialmente muito forte para os atores, que é como os índios falam português... que a gente não consegue acessar.”. No modo como os índios falam português está, de acordo com Marluí Miranda, o próprio índio – é outro português.

Quando a Maria Thaís me chamou eu já tinha feito o *Hans Staden*⁶⁷, esse mesmo processo de trabalho, porque o importante é você trabalhar com a base, não é o ator aquele principal que vai dar essa característica, pelo contrário ele arrisca essa característica, mas se tiver uma base ali por trás....firme...aí a língua aparece. Então, meu trabalho não era um trabalho de música, era um trabalho linguístico, porque eu sei que a música dos índios começa no discurso na maior parte das vezes, música vem do discurso, a partir do discurso ela se desenvolve, ela é criada...né? E nesse conceito de discursos aí você entra num campo meio vasto, mas focando essa coisa diretamente, foi a partir do discurso que a música foi entrando. No processo de trabalho levou foi mais de um ano que eu me lembre, entre a pesquisa e tudo, porque eles vieram pra mim: você passa uma lista de música, eu falei: pera aí...! Eu não sou de dar lista de música ou vocês trabalham comigo do jeito que sei trabalhar, eu não faço lista de música[...]

(Marluí Miranda, informação verbal, novembro de 2014)

Trabalharam e pesquisaram em processo de criação durante três anos, ao longo dos quais foram estreitando relações, sob a orientação de Marluí Miranda⁶⁸ e da encenadora Maria Thaís, na interação com os indígenas *Paiteer Suruí*. Tanto na aproximação com essa outra cultura, quanto na aprendizagem de fragmentos de línguas indígenas e cantos, o principal cuidado era o de não estabelecer uma relação de extrativismo, no sentido de se apropriar de elementos da cultura, como artesanatos ou mesmo os cantos. A proposta era de dar-se ao encontro e viver a transformação resultante do mesmo.

Do mesmo modo, a encenadora relatou que o trabalho da direção musical com os cantos indígenas não era de ensiná-los, simplesmente, para que os atores se apropriassem deles. Buscavam um caminho de encontro genuíno, de respeito à cultura indígena e em que o aprendizado se daria ao longo do tempo, apostando numa antropofagia mútua que emergiria do diálogo entre esses dois universos, entre alteridades.

No processo a Marluí me disse que trabalhava com uma das etnias com quem ela tinha relações há muitos anos, são os *Paiteer*, e que eles estavam, ela tinha conversado com eles, eles estavam num processo de...como fala....formatar a língua gramaticalmente, criar mesmo, estruturar uma gramática, pra escrita desde 2012, e ela achava o material expressivo deles, o material que eles carregam da cultura, ia ser muito forte no teatro, então existe um desejo deles de contar pelo teatro as suas histórias para um mundo não indígena – que o teatro seria uma possibilidade, e ela me perguntou se eu poderia, se eu topava ir com ela, eu falei claro, topo [...] e se a gente fizesse uma viagem todos para os *Paiteer*? Uma troca, né? Onde nós que somos da companhia de teatro podemos trocar com eles o que é teatro e a gente aprender com eles...é isso a

⁶⁷ O filme narra a história do soldado e marinheiro alemão *Hans Staden* que, no início do século XVI, foi capturado por uma tribo indígena brasileira, os Tupinambá.

⁶⁸ Marluí Miranda é compositora, cantora e pesquisadora da cultura indígena brasileira. Diretora musical do espetáculo *Recusa*.

gente não tá indo lá pra pegar uma coisa pra trazer pro espetáculo mas...uma relação de troca, um encontro. A gente firmou mesmo um pacto de troca artística...isso é uma coisa interessante de pensar e acho que de frisar, porque a Marluí é bastante responsável por nos empurrar pra esse lugar...mas também uma atitude nossa de artistas de entender que ao entrar numa comunidade tradicional enfim não ser extrativistas, não estamos ali pra recolher nada, e que pacto, que ética você tem? Que vai traduzir uma ética diante do outro e daquilo que ele porta como cultura, como manifestação artística.

(Maria Thaís, informação verbal, nov/2014.)

Em todos os depoimentos (dois atores, encenadora e diretora musical) fica claro que o elemento mais forte no processo de criação e que possibilitou a potência do trabalho (inclusive vocal) foi o encontro, a troca e as transformações que conhecer outra *perspectiva* provocou.

Recusa alicerça-se fundamentalmente em duas bases conceituais: perspectivismo ameríndio (canibalizado – e, ao nosso modo, reinventado como cena – do pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro) e duplicidade (autonomia, e interação de diferenças devoradas nos trabalhos de Beatriz Perrone-Moisés e Manuela Carneiro da Cunha). O primeiro conceito provocou-nos com a impossibilidade do sujeito apreender a realidade em sua totalidade, restando-lhe apenas uma parcela dela ou uma perspectiva sobre ela. O outro lembra-nos que, diversamente do pensamento euro-ocidental, fundado na busca permanente por uma unidade (lógica, coerente em si mesma e, não raro, excludente porque desqualifica tudo o que a ela não se assemelha), o pensamento ameríndio alicerça-se na busca por duplicidade, multiplicidade.

(OKAMOTO & SALVADOR, 2013. p.140).

Sobre a encenação: síntese

A narrativa de *Recusa* é entremeada de mitos e passagens de narrativas menores, entremeadas de sonoridade e de ações que criam imagens poéticas. Desde o começo da peça a exploração de uma musicalidade construída no aqui e agora da cena é observada: seja no uso dos bamboos que fazem parte do cenário, seja no uso de acessórios que compõem o figurino, como o colar-chocalho. Seja na presença da voz poética, que compõe uma ambiência sonora jogando com os sons da mata (pássaros, outros animais, água). Tais sonoridades vocais são entremeadas com o jogo da *interlíngua* – língua criada pelos atores e por Marluí Miranda, a partir do improviso sobre estruturas de várias línguas indígenas.

O primeiro mito que é trabalhado e que retorna ao longo do espetáculo é a narrativa de *Pud* e *Pudleré* sobre a criação do mundo: duas personagens povoando o mundo de bichos, árvores e depois tribo; a mulher ou *cunhã* é figura criada, que já existia

e foi descoberta. Depois trazem uma figura que faz referência à Macunaíma, que é Piri-pkura⁶⁹. A terceira parte narra o avô índio Suruí-Paiter, o povo verdadeiro, e é aqui que brincam com a menção da cunhã branca, Marluí Miranda, que ensina para o índio velho a canção esquecida. Desse momento em diante, o espetáculo traz o encontro entre indígena e homem branco – a presença da FUNAI, o sincretismo religioso que surge a partir da imposição do cristianismo, o agronegócio, a relação de tensão entre indígena e fazendeiros. As narrativas vão compondo o espetáculo, são interligadas e preenchidas pela sonoridade, pelos mitos e a narrativa de um sonho da personagem.

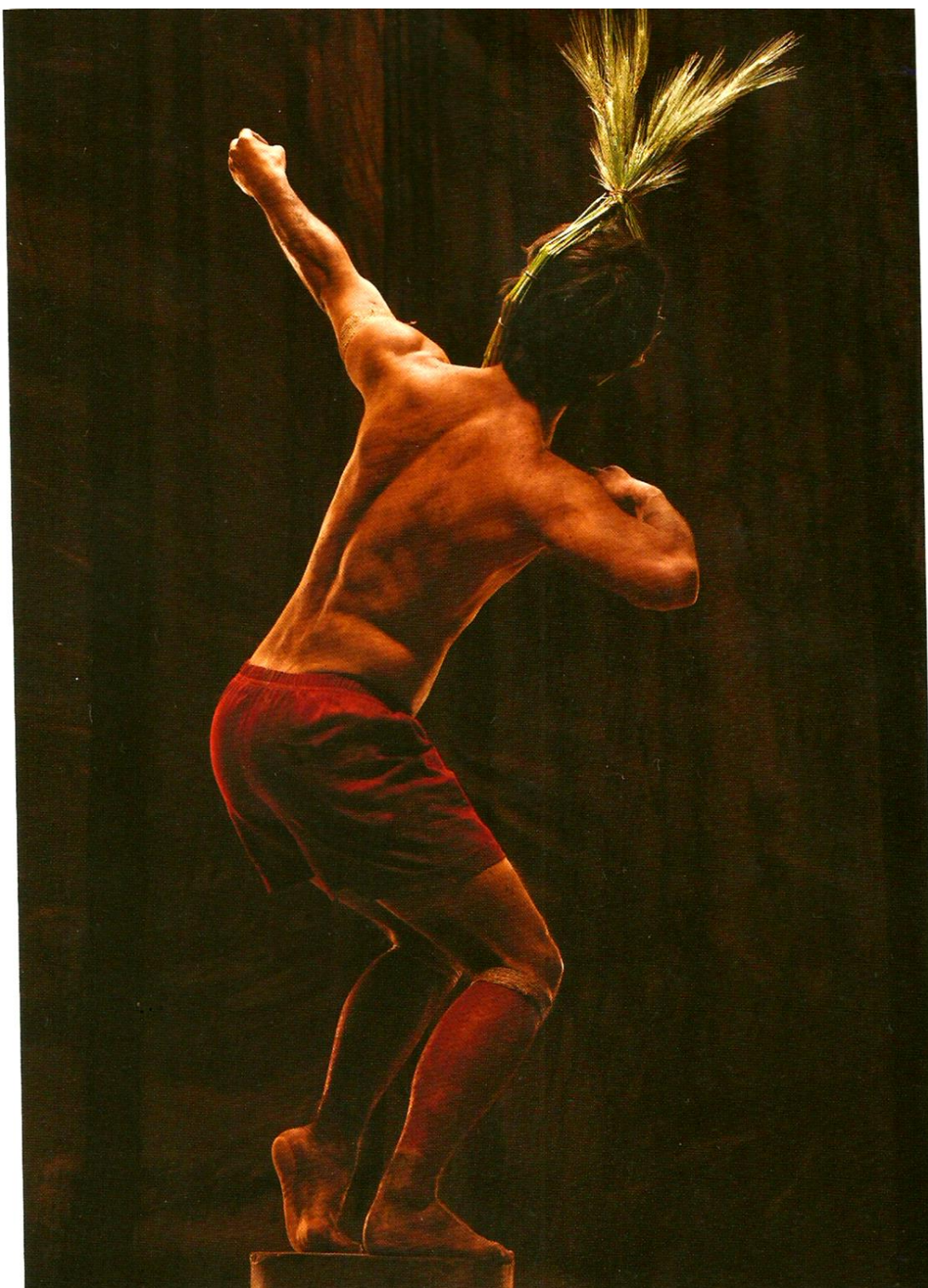
Há a presença de uma discussão política forte e que é explicitamente uma das inspirações para criação do espetáculo.

Na semana em que assisti pela primeira vez a *Recusa*, a bilheteria estava destinada ao povo Guarani Kaiowá. E, terminado o espetáculo, os dois atores não se furtaram a alertar o público sobre a campanha que estava se desenhando. Sensibilidade e compromisso em relação à recusa dos Guarani Kaiowá e de outros tantos povos indígenas, que os brasileiros tão pouco conhecem, é algo que bem poderia definir o espetáculo *Recusa*. Não por acaso, este se inspirou em uma notícia de jornal de 1998, que falava de outro massacre e de outra recusa, a de um povo – os Piri-pkura – que, diferentemente dos povos Guarani, escolheram não manter contato continuado com a sociedade brasileira. A notícia falava de dois indivíduos, que sobreviveram ao massacre de seu povo e que, após certo tempo fugindo dos mal tratos dos brancos, acabaram por buscar contato. (STUTMAN, 2013, p. 170)



(Imagem extraída do programa do espetáculo: de Mônica Côrtes)

⁶⁹ Povo borboleta.



(Imagem extraída do programa do espetáculo: de Mônica Côrtes)

Os corpos

Znak Otказа, literalmente “sinal de recusa”, conceito fundamental da Biomecânica, enunciado e praticado por V. Meyerhold desde o Estúdio da rua Borodinskaia, entre 1913 e 1916. É definido como um movimento em sentido inverso, que se opõe ao movimento geral ou à direção deste movimento.

Bastamente, Buloh significa caminhar, mover-se, por assim dizer, em voltas e reviravoltas entre os reinos dos vivos e dos mortos.

Kazuo Ohno

Eduardo Viveiros de Castro

... o que dizem todos os mitos é que, outrora, todos os animais eram humanos, todas as coisas eram seres humanos, ou, mais exatamente, pessoas: os animais, as plantas, os artefatos, os fenômenos meteorológicos, os acidentes geográficos... (...)

Quando os índios tentam expressar essa ideia em linguagem simples, que possamos entender, dizem: todos os animais e todas as coisas têm almas, são pessoas. Uma onça, por exemplo, é mais que uma simples onça; quando está sozinha na floresta, tira sua roupa animal e se mostra como humana. (...) Em contrapartida, nós ocidentais pensamos usar roupas que escondem uma forma essencialmente animal. (...) Os índios veem as coisas de modo oposto: por trás dos corpos animais, acha-se um personagem humano.

O que diz a mitologia é que a humanidade não é a exceção, mas a regra. Nós não somos uma espécie escolhida por Deus no final da criação mas, ao contrário, a condição de partida.

As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa.

Adágio africano

(Imagem extraída do programa do espetáculo: de Mônica Côrtes)

Da voz poética em *Recusa*

A sonoridade da cena, a musicalidade instaurada é força inegável no espetáculo *Recusa*, isto se deve também à temática do trabalho e a sua aproximação em relação ao universo ameríndio. A música, em *Recusa*, está além das fronteiras de evento sonoro: segundo Marluí Miranda⁷⁰ está ligada à expressão indígena: fala, dança, língua recriada, linguagem vocal dos cantos, instrumentos indígenas utilizados, como os cintos de chocalhos de sementes de pequi e de cuités pequenas; a *rawé*, rabeca dos guaranis, o *aidje* dos Bororo ou zunidor que convocam fantasmas; danças tradicionais dos Panará e dos Pataxós, cantos dos Bororo, dos Karajá, etc. A musicalidade é explorada através da percussão do próprio cenário, o uso de acessórios sonoros no figurino – chocalhos nos tornozelos, colar. Mas é sobretudo a voz e o uso da voz, das sonoridades criadas com a voz e o uso da palavra que me chamam atenção para pensar no tema da dimensão sagrada da voz como objetivo dessa pesquisa.

Marluí Miranda, diretora musical do espetáculo, que nos lembrou o fato de que entre os índios não há música instrumental: tudo são vozes e suas intenções. Igualmente importantes foram as palavras escritas por Luís Alberto de Abreu, dramaturgo do processo: retirando artigos e conectivos das frases e invertendo o uso que coloquialmente se faz de pronomes possessivos (“Pai meu” ou “Mãe minha”, por exemplo), abriu literalmente espaços na língua para a expressão de intenções não evidentes, não reveladas, ocultas – há segredos em *Recusa*. Considerando que tudo são vozes e que há intenções a serem expressas ou negociadas nos modos de falar e nos seus silêncios, a palavra ganhou ênfase no processo de criação. Não bastava “bem falar” o texto, como é possível ao ator bem treinado de teatro, mas era necessário, através do falar, negociar perspectivas. (OKAMOTO & SALVADOR, 2013. p.151)

A *interlíngua* criada trabalha a partir de uma sonoridade que vai aos poucos desconstruindo a língua portuguesa e reapresentando-a a nós. Assim, ouvimos o português como outra língua e a *interlíngua* como língua mãe, já que vamos compreendendo o jogo de comunicação que se estabelece entre os atores. Criam-se espaços com a voz, evocam-se mundos, imagens que nos transportam para outros tempos. A transição entre fala-canto-sonoridades outras é muito sutil; a sonoridade do canto se assemelha muito à fala pela exploração máxima do ar com vogais, tom monocórdio e potência. Como espectadora, tenho experiência de uma voz que parece estar em tudo, todas as ações são ao mesmo tempo vocais, toda sonoridade é vocalidade.

⁷⁰ Referência extraída do programa do espetáculo (2013).

Em entrevista concedida a mim, Maria Thaís afirma que a poética vocal presente no espetáculo *Recusa* não é um mérito conquistado apenas nesse processo, mas revela o trabalho com práticas vocais oriundo de outros processos criativos da *Cia*, bem como o trabalho individual desenvolvido ao longo da trajetória profissional dos dois atores do espetáculo. Maria Thaís compartilha na entrevista que a matéria voz sempre foi uma vontade de investigação, “seja ele vindo da palavra-do-verbo, seja ele vindo através do canto”.

Os processos criativos foram bem paralelos, *Prometheus* e *Recusa*...bem intensos, bem intensos, e nessa coisa paralela de fazer dois espetáculos com mundos tão distintos, os materiais eram muito diversos. E acho que ainda mais intenso pro Antônio, inclusive, como ator em dois projetos[...] o que quero te dizer assim: é que ali assim, nos dois projetos era pressuposto desde 2006, que nosso trabalho estaria ligado à palavra, e de uma sonoridade que eu chamo *Voz e Verbo*. [...] Ali a gente, eu por exemplo, poderia dizer que ligado ao seu tema, esse tema ligado ao sagrado, desde o primeiro espetáculo, na verdade, a gente trata disso. É um espetáculo chamado *Sacromaquia*, sempre os espetáculos estão ligados às narrativas, eles não são campo dramático...digamos não é um sujeito diante do outro, sempre uma fala poética muito forte...E a voz, e aí eu trabalhei muitos anos né, quem foi diretor musical da *Balagan* foi o Fernando Carvalhaes, e ele era um medievalista, um teórico da voz e professor de voz e canto, estudioso do medievo, estudou com o John Cage (risos), né? Extremamente contemporâneo, ele foi cantor, foi pianista...eu quero te dizer assim que: esse campo da voz como um lugar de exploração, como um lugar... que é a poética da companhia como está estruturada...ela veio vindo...no *Sacromaquia*, no *Tauromaquia*, que são espetáculos que eu até recomendaria de você talvez olhar[...] Olhar, sabe, só pra você ver que ali já tem coisas. Que você reconheça com mais propriedade talvez no *Recusa*, mas que estão vindo ali.... Chamamentos, essa voz que chama que evoca, então quando você está trabalhando com o vaqueiro. No *Sacromaquia*, no caso, era a voz que evoca o sagrado porque era um convento de mulheres; no caso do *Vaqueiro* eram homens em direção ao mundo, cantando pro animal, sempre essa coisa de evocar o outro, uma ausência, uma força a que você quer evocar e pertencer. Uma voz que de certo modo é o teu ...é a isca da alteridade...

(Maria Thaís, informação verbal, 2014.)

O modo de abordar a voz em *Recusa* é fruto de uma visão sobre a prática vocal que acompanha a *Cia Balagan*. Os integrantes da companhia (THAÍS, 2014) fazem uma distinção entre *Voz* (canto/som) e *Verbo*, mesmo reconhecendo que tenham princípios análogos. A *Cia* percebe em suas práticas a diferença entre canto e fala⁷¹, apontam o quanto é rico investigar as fronteiras e o trânsito entre canto/som e palavra, pois neste trânsito exige-se que se investiguem práticas distintas – “grito, narrativa canto”⁷². O

⁷¹ É interessante observar uma perspectiva que segrega canto e fala quando há tantas que aproximam e que buscam falar sobre as semelhanças.

⁷² A *Cia Balagan*, em relação aos cantos, desenvolvem pesquisa sobre três dimensões: canto de festa, canto de trabalho e canto ritual.

trânsito permite que um suporte alcance o que o outro não consegue. A Voz é entendida como tudo aquilo que “fala” e que não é palavra mas se materializa pelo som – atores, instrumentos, objetos, movimento do cenário: “Por meio de tom, timbre, altura, espessura, corpo, a voz-som transita verticalmente entre o primal – terra – e o espiritual – céu” (THAÍS, 2014); o Verbo se caracteriza pela materialização da palavra, pela linguagem, seja verbal ou escrita, e desloca-se horizontalmente, interligando atuantes e público.

Interferência sonora 6: sobre o pulo do Tisiu.

Foi durante um café de mais tarde, com minha companheira, que conheci esse pássaro pequenino e estranho, quase azul, quase preto. Estava de costas e ela disse que via algo distante se movendo, dando pequenos saltos. Me virei e demorei a ver... ela, que sabe dar nome para plantas e bichos variados, me contou que aquele era tisiu, um passarinho que salta quando/enquanto canta. Passei a observá-lo. Seu corpinho todo empreendido no ato de cantar, ou de manifestar-se ou de se criar nesse som que nós, humanos, decidimos chamar canto. Um canto que é corpo, que cria saltos... lembrei-me da “voz poderosa”, da voz que cria certa corporalidade que só nos é estranha por falta de costume, corpovoz que cria formas de ser, de experimentar-se como vários. Lembrei dos saltos dos atores do Recusa durante a cena da caçada e de como ali também, como o tisiu, corpovoz unidos, integrados, sendo.

Sobre a (não) técnica vocal

A trajetória artística de cada ator atravessa a qualidade vocal dos mesmos no espetáculo, já que os saberes incorporados da formação e de outros processos se presentificam em seus corpos. Entretanto, ao abordar os atores sobre o processo, eles parecem acreditar que busco informações sobre a “técnica vocal utilizada”. Mesmo que

eu não direcione perguntas específicas sobre isso, o tema aparece em suas narrativas sobre o processo.

Sobretudo os atores, mencionam a questão da técnica, especialmente vocal, como se não conseguissem falar muito sobre, afirmando não ter sido o foco do processo. Eduardo Okamoto (informação verbal, 2014) usa uma metáfora interessante para descrever o processo de criação do espetáculo. Ele compara o ator coletor e o ator caçador para se referir à diferença entre “plantar algo específico, cultivar e colher” e entrar na mata sem saber o que vai se encontrar e “caçar”. O ator pontua que ao longo do percurso de criação do *Recusa* não usam a técnica de modo a aplicar uma metodologia sobre o trabalho com a finalidade de conquistar um determinado resultado, e que foram três anos de caça em que se sentiu muitas vezes exatamente como ao caçar com os indígenas na floresta, em sua experiência de troca com os *Suruís*.

Trabalhavam por quatro anos, quatro horas por dia, em sala de ensaio, todos os dias, sem pausa. Depois de três anos e meio não tinham nenhuma cena ensaiada: “A gente partia desde recortes etnográficos, de antropólogos, de imagens, de abordagens corporais.”. É um processo vertical de pesquisa e metodologia que se faz enquanto se trabalha. Do ponto de vista vocal: trabalhavam com a perspectiva de não separatismo entre corpo e voz, “não houve treinamento vocal, mas trabalho com as cenas”. Eduardo Okamoto afirma que o trabalho deles como ator está presente, mas não têm um treinamento vocal, a não ser o treinamento corporal: biomecânica, *butoh*, e a “presença xamânica” de Marluí Miranda.

No treinamento silencioso do *Butoh*, os atores destacam o contato com a natureza e com elementos – ar, terra, fogo, água trazidos para interferir nos corpos.

O homem se afastou da natureza, vai se tornando menos animal, quanto mais os índios são cultos mais ligados à natureza estão”. Por isso o treinamento do *Butoh*, permitir que as forças da natureza dançassem em nós. Fazíamos biomecânica, aquela sequência disparando o arco. Maria Thaís se lembrou do princípio de Recusa na Biomecânica – todo movimento começa no sentido oposto ao sentido dele. E nós fazíamos também uma sequência de Yoga que fazemos até hoje pra começar... Alguns jogos indígenas – assistir jogos físicos indígenas, desde luta até jogar peteca... havia também a abordagem da língua guarani que estudamos no começo e os cantos com Marluí Miranda.

(Eduardo Okamoto, informação verbal, nov/2014)

Antônio Salvador compartilha em entrevista que se inspirou ao ouvir um indígena comentar sobre o espetáculo, se referindo ao texto como: “nós entendemos o que vocês

soltaram pela voz”. A imagem de que existe algo que se solta pela voz, o fez compreender que “[...] não tem a ver com representar alguma coisa...eu preciso construir internamente essa coisa, um tempo interno, por que tanto tempo? (se referindo ao tempo do processo)”. Ele nos fala sobre técnica vocal como esse “tempo de poder soltar o verbo”, de realizar um processo de construção interna dos atores: “[...] e então que técnica? Não falei nada pra você de técnica...muita gente vem atrás disso...mas daí eu falo...isso é a última coisa...nesse sentido, claro que tudo que eu disse pode ser técnica.”.

Percebo que a própria noção de técnica emerge no discurso da equipe como questão. Maria Thaís (entrevista) fala que para ela a questão vocal do *Recusa* é mais uma questão poética do que técnica, se entendermos técnica com algo que tem uma aplicabilidade: “[...] tem uma técnica, mas talvez seja outra técnica...ou técnicas diversas... o que eu digo assim: a técnica da fonoaudiologia ou mesmo a técnica lírica visa um determinado produto estético.”. A encenadora problematiza o interesse em um resultado que seja o texto bem dito, a fala clara, a elocução, embora sejam fundamentais no trabalho técnico sobre voz.

Mas a voz pra mim, e isso é um campo que eu descobri fazendo o trabalho com a Maud Robart... porque eu tenho essa falha na emissão, pra mim sempre foi uma coisa que não consegui trabalhar com fonoaudiólogos, aqueles exercícios, nunca dei conta....quando fui trabalhar com a Maud, isso lá pelos idos 90...eu entrei pro curso meio desavisada...quer dizer, eu sabia quem ela era e tudo mais, mas eu não sabia como era no sentido da voz...e aí, com ela, eu descobri um mundo...que eu não sabia, que era minha própria voz, o meu canto, e uma potência de canto. Eu sempre gostei de cantar, enfim...sabia já que eu era afinadinha...mas então descobri essa voz, que é um lugar do teu eu e do teu não-eu, daquilo que é você e do que não é você, que é aquilo que você não é... a voz também como essa ausência. Porque através de um canto de uma avó, isso vai te levando para um outro lugar, de deslocamento. Aqui a voz aparece pra mim como diretora, digo, como alguma coisa que eu falo: eu quero entrar nisso...mas eu não quero entrar nisso tecnicamente.

(Maria Thaís, informação verbal, nov/2014).

Uma vez que o processo de criação de *Recusa* é paralelo à criação de *Prometheus*, um dos atores de *Prometheus* e integrante da *Cia Balagan*, Jean Pierre Kaletrianos, de acordo com a narrativa de Maria Thaís, faz a preparação vocal dos atores (embora não seja mencionado na ficha técnica ou citado pelos atores): “Jean realizou um trabalho de voz muito delicado, no sentido da emissão e de respiração [...] os meninos mudaram muito, na questão da emissão, e... da própria escuta”. Maria Thaís reforça que no trabalho do *Prometheus*, por terem um desafio muito concreto que era a questão de narrar em

grego em alguns momentos, há um crescimento que influencia o *Recusa*, bem como os processos que Antônio vive enquanto Fernando Carvalhaes participa da *Cia Balagan*.

O ator Eduardo Okamoto, ao discorrer sobre o trabalho com Marluí Miranda, também deixa claro um estranhamento entre sua expectativa, que seria trabalhar música e aprender alguns cantos, e um caminho menos óbvio de trabalho, em que a técnica musical não é trabalhada de maneira cartesiana ou direta.

Depois que entendemos isso...foi até meio perturbador pra gente, porque a Marluí vinha pra trabalharmos voz, e não trabalhávamos voz, trabalhávamos outras coisas... tocando instrumento, trabalhávamos fisicamente... mas música mesmo não aprendíamos...depois fomos entendendo que mais do que aprender a cantar, é entender o que sustenta o canto dos índios e essa é uma coisa que mudou bastante o trabalho vocal.

(Eduardo Okamoto, informação verbal, nov/2014).

Sobre transformações: a partir do encontro com o universo ameríndio

O encontro com os índios *Suruís* e com o espaço da floresta, a proximidade e a memória sensorial que este encontro causa - o surgimento de outras perspectivas, é no depoimento dos atores aquilo de mais transformador que o processo provoca e contamina a relação dos mesmos com a voz, com a palavra e com os cantos, pois os coloca em contato direto com outras formas de viver a voz e a palavra que são particulares. Eduardo Okamoto (2013, p. 139) afirma que o contato permanente com a cultura indígena os ensinou que não há ação livre de intencionalidade e, portanto, livre da responsabilidade de evocação de realidades outras. Se, na narrativa dos atores sobre a dimensão técnica do trabalho, ela não aparece como foco ou como algo que realmente tenha sido essencial, esse encontro com os *Suruís*, ao contrário, é constantemente colocado como fundamental em seus depoimentos.

Um dos elementos de forte impacto para os atores, que encontraram ao se tornarem “parentes” dos *Suruís*, foi o modo como o índio cuida do uso da palavra (2013, p. 139), pois dentro da perspectiva ameríndia as palavras não só revelam intenções mas, ao serem pronunciadas, são “disparadas como flechas à busca de caças”. Desta forma, os índios não pronunciam nomes de mortos, pois acreditam ser perigoso misturá-los aos vivos e dizer o nome dos mortos significa chamá-los. Tomam muito cuidado ao pronunciar fatos futuros, pois a palavra não apenas nomeia mas determina acontecimentos vindouros, são latências. Portanto, a palavra abandona a sua função de mera “representação de”, e

assume o lugar de evocadora de realidades, intencionalidades da palavra ganham vida através dos corpos e vozes.

Os atores também narram sobre o aprendizado de uma perspectiva xamânica, no trato com a ação e a voz. Segundo os atores o antropólogo Spencey Pimentel, através da indicação de algumas leituras, os ensina que xamã não é quem possui dom ou talento para estabelecer comunicação entre mundos, mas é uma habilidade a ser cultivada. Em *Recusa*, a atuação pressupõe, na palavra dos atores, o “uso xamânico da palavra”, que evoca ausências, “a palavra presentifica uma ausência, os atores de *Recusa* esforçam-se para aprender a ter xamã: não dizer em vão.” (OKAMOTO & SALVADOR, 2013, p.139)

Em entrevista, Eduardo Okamoto comenta sobre o fato de ter a sensação de que todo treinamento pelo qual passou corporalmente como ator não o preparou suficientemente para um dia de caça com os índios. Ele conta o quão perdidos se sentira pois os índios desapareceram depois de um barulho que eles mal ouviam. Os atores ficam 11 dias na floresta, e na narrativa deles, é essa imersão que faz com que descubram a voz, na experiência encarnada, é o que os impulsionou em *Recusa* – “menos pensamento técnica e mais experiencial...não é domínio, é experiência viva”.

O ator Antônio Salvador, em momentos diferentes da entrevista, reforçou o fato de que é importante a cada apresentação de *Recusa* se lembra de que não estão fazendo o espetáculo para o público mas para a imensidão da floresta, para os índios, e compartilha sobre a relação com a sonoridade e tecido musical a partir da experiência com os índios e com a diretora musical Marluí Miranda, ele diz:

Essa foi a maneira que a gente encontrou de sonoramente se aproximar de outro universo que não fosse o português, deslocar o espectador pra esse lugar e deslocar os atores principalmente, porque quando a gente diz aquilo a gente é transportado pra outro lugar, exige outra coisa da gente, exige outro corpo...outra maneira de falar, outros fonemas...fora o repertório de músicas que a gente foi construindo. Tiveram vários períodos de trabalho com Marluí e de cara a gente viu que a última coisa que ela fazia era ensinar música...e isso era bastante difícil e tenso entre a gente, porque às vezes a gente tem uma relação extrativista com uma música...como é, o que eu vou fazer...e fomos tendo várias puxadas de tapete ao longo do processo.

(Antônio Salvador, informação verbal, 2014)

Marluí Miranda trabalha partir da aproximação com o universo indígena, não aborda diretamente os cantos e cantar, de modo que no processo de criação cantar vai acontecendo naturalmente: “quando se cria uma relação aquilo se desenvolve em você”. A diretora ensina aos atores que ninguém canta um canto indígena, apenas se aproxima.

Neste sentido, a convivência e o encontro genuíno é que são importantes. O canto para os indígenas é um bem de poder, tudo é um valor, o ritual é um valor, a música é poder. O ator conta que indo para a floresta o mundo vira do avesso, pois rito e vida não se separam “a coisa gira em outro sentido, relógio ao contrário”.

O ator Antônio Salvador, ao reforçar a importância da troca e da relação estabelecida com os indígenas, conta na entrevista realizada, que sempre procuram a relação entre a região geográfica em que vão se apresentar e os indígenas - o que tem perto, o que já foi, se é possível trazer alguém. Além do poético e simbólico, os atores cultivam a prática diária de tentar estabelecer relação com a luta dos indígenas, como ato poético político. “O ato tem que mover o mundo em algum sentido pra gente...”

A interlíngua e os cantos

Como parte do tecido musical de *Recusa* ouço soar uma língua estranha e ao mesmo tempo familiar, titubeio sobre reconhecê-la como uma língua inventada ou uma língua aprendida. É ambos. A princípio, ao assistir o espetáculo, me perguntava se os atores se utilizam do jogo de “blablação”, enquanto ao mesmo tempo acordo minha percepção para sua semelhança com o que eu entendo como estrutura sonora de alguma das línguas indígenas do Brasil. Esta comunicação em língua inventada tem poder de comunicar sem que realmente se entenda as palavras, tem poder de se misturar à língua portuguesa, e de revelá-la como outra língua, revelar sua sonoridade também indígena, ou seja, aproximá-las de tal forma que parecem irmãs, pois os atores narram em português em vários momentos, mas é um português outro, transformado pelas sonoridades que atravessam o espetáculo.

Marluí Miranda, em entrevista realizada, narra o processo de criação do que ela mesma denomina como *interlíngua*, que está presente em outros processos da diretora que envolviam também o universo ameríndio. A *interlíngua* é composta de fragmentos de línguas indígenas de etnias diferentes. Ao longo do percurso criativo de *Recusa*, os atores pouco a pouco se apropriam dessas estruturas para improvisação, e a encenação entrelaça a *interlíngua* com passagens em português e cantos indígenas também oriundos de etnias diferentes.

[...] o que existia antes é uma experiência que eu já tinha com cinema, com um cineasta brasileiro chamado Hector Babenco em *Brincando nos campos do senhor*...nesse filme eu tinha que trabalhar com figuração e com atores principais do filme porque havia uma mistura de comunidades indígenas

diferentes, o fato de você escolher uma língua e impor na comunidade poderia ser mal entendida, então, a saída foi inventar uma maneira de fazer crível uma língua fictícia, através de uma organização de sons escolhidos de comum acordo de certas palavras - um pouco da língua de cada um, porque eles eram figuração mas eles tinha muitas falas. Estavam sempre na frente. Então havia palavras-chaves em todos os momentos que traziam as sonoridades e essas palavras foram escolhidas a dedo pra serem bem evidentes e funcionais...então eu criei uma linguagem. Essa foi uma base que construí metodologia que eu reproduzi depois em outro filme, no *Hans-Staden* ...então havia palavras de todas as línguas possíveis, além daquelas lá, porque precisava de palavras interessantes, que tivessem expressividade.

(Marluí Miranda, informação verbal, 2014).

Quando a encenadora Maria Thaís convida Marluí ela já havia tido as experiências no cinema e utiliza um processo de trabalho similar com os atores de *Recusa*. Ela afirma que o importante é se trabalhar sobre uma base, o ator se arrisca sobre essa base e então a língua aparece. A diretora musical pontua que seu trabalho não é musical, é linguístico, porque seja como for, ela acredita que a música dos índios começa no discurso e a partir dele a música entra.

Os atores iniciam o processo de criação, no que se refere à vocalidade, estudando uma cartilha de guarani, e tendo como auxílio a própria ancestralidade de Antônio. Também já sabem alguns cantos e, a princípio, as expectativas que nutrem em relação à participação de Marluí Miranda estão relacionadas ao aprendizado de mais cantos. Ambos narram sobre essa quebra provocada no encontro e a diretora musical também a menciona.

Então, como eu sabia que haviam apenas dois atores que tinham um potencial vocal muito bom, e outro talentos como atores, eles trouxeram algumas cantigas que na textura lá do roteiro da dramaturgia funcionava, o que não funcionava caiu fora, mas o trabalho com *Recusa* seguia essa linha, de buscar, de eles poderem assimilar o melhor possível, não um texto escrito qualquer, mas o modo de dizer, o modo de falar, a cor da voz, a cor da fala. A partir do momento que você sai de uma fala bem construída com uma sonoridade que propositalmente não era pra ser totalmente verossímil, mas recriada, se não houvesse essa recriação com os sons que eles trouxeram de dentro deles a partir dos originais, eles não teriam a liberdade de atuação que tiveram, esse fundamento linguístico que foi criado no começo eles tiveram que decorar alguns textos e depois que eles passaram por esse processo de ouvir e guardar, porque você não consegue decorar, não consegue, você consegue adequar aquele texto a você mesmo, aí você começa a se convencer de que você está falando aquela língua, é um processo de auto-convencimento, mas você só começa na coisa menos construtivista possível, porque se você for pelo construtivismo do começo, você não chega a lugar nenhum, você não passa pra personalidade indígena, que é livre, a fala é livre, ela flui, então eles criaram um acervo de suporte linguístico que viabilizou as passagens tanto dessa fala para a música, porque aí a fala permitia uma ponte com a música...a música entrava de forma natural porque ela vinha de um diálogo, um diálogo que você

jura que é verdadeiro, e não é, tem coisinhas aqui e ali, não é nenhuma língua indígena é uma língua criada pra isso.

(Marluí Miranda, informação verbal, 2014).

Os atores seguem então uma “bula farmacêutica”, de acordo com Marluí Miranda, nessa bula há liberdade para depois se despregar e criar um fluxo de personalização desses momentos de dramaturgia e ter uma liberdade total. Sem se prender na pronúncia ou em diálogo fixo, mas se atendo ao jogo: “pois a verocidade estraga tudo”. Marluí afirma que a autenticidade é alcançada apenas através do inautêntico e é ele que comunica. É somente depois de criar essa condição de liberdade dos atores sobre uma base muito sólida que a música propriamente dita, os cantos, são trazidos.

De acordo com a diretora musical e a encenadora Maria Thaís, como não há a intenção de representar os índios, mas se aproximar em ato antropofágico mútuo, é perspicaz partir do entendimento de que o índio não se faz pela roupa ou corte de cabelo, mas pela língua. Investir na parte linguística, sem imitar o índio, mas deixando as sonoridades nascerem a partir de dentro. “Não é música é um projeto sonoro é um trabalho nesse sentido mas ele é mais abrangente”.

Ao me aproximar do processo de criação do espetáculo *Recusa*, sou levada a pensar em outras facetas da dimensão sagrada da voz – ainda que minha intenção seja a de apontar categorias/elementos comum aos dois campos de estudo. Aqui, neste campo da pesquisa, nos aproximamos de uma faceta telúrica do sagrado, o sagrado que se vincula ao terreno, ao corpo que celebra, à festa. Não há uma intenção de elevação, ou ascendência, ou sutilização da consciência da mesma forma que no primeiro campo, mas há a evocação da ancestralidade, da ausência, e da vivência de outros estados da consciência por meio da abertura ao outro, diverso, e portanto, a abertura ao desconhecido como alavanca para a expansão de si e do mundo.

7 VOZES QUE SE ENCONTRAM: Análise conclusiva, polifonias.

Que existe uma profunda conexão entre estímulos e impulsos físicos e a voz; que provocar fisicamente o corpo abre canais que libertam a voz. Sempre pensei que apesar do uso da voz fazer parte da fisiologia do corpo, é evidente que a voz é também uma conexão para algo além do corpo.

(CAMPO, 2012, p.29)

No início de minha investigação o recorte principal de observação entre os contextos de pesquisa em campo⁷³ eram aspectos que os diferenciavam. Entretanto, essas diferenças, por mais que estivessem presentes no que cada contexto tem de específico, foram paulatinamente diluindo-se no olhar da pesquisadora. Observei emergir e ao mesmo tempo passei a buscar, as sincronias, as semelhanças e os pontos de encontro entre os dois contextos de poética vocal. Tais sincronias foram se confirmando, seja ao longo das entrevistas, na análise e acompanhamento dos campos, ou mesmo nas leituras que fiz. Elas apontaram para alguns princípios similares que atravessam os contextos distintos - no que se refere à dimensão sagrada da voz e da voz poética; e que são recorrências, estão presentes conectando-os.

Minha experiência no Grupo de Pesquisa Sobre Práticas e Poéticas Vocais, e meus processos como pesquisadora, *performer*, cantante, faz com que sejam infinitamente mais significativos os pontos de semelhança, encontro, convergências quando lidamos com a voz poética, independente do contexto. Percebo mesmo em momento anterior ao recorte da dimensão sagrada que alguns princípios que regem o trato com a voz podem ligar contextos distintos.

Assim, ao me debruçar sobre a dimensão sagrada da voz, elenco nesse capítulo alguns desses pontos de convergência – elementos que, ao meu ver, conectam os campos de pesquisa e o tema. Chamo atenção para o fato de que apesar de elencados separadamente, todos eles estão intimamente relacionados.

⁷³ A proposta *Arte do Ser Cantante*, conduzida por Cecília Valentim, e o processo de Criação de *Recusa*, da Cia Balagan.

Silêncio como qualidade do som e escuta como princípio da voz

Um dos primeiros elementos que percebo como parte da dimensão sagrada da voz é a escuta como princípio vocal. Percebo em mim a experiência “encarnada” deste aspecto, por acompanhar o trabalho de Cecília Valentim, em que a proposta de canto parte da escuta - como no exemplo que narrei, em que, através do canto dos harmônicos, minha escuta “abriu” e em que passei a perceber nuances de sons e portanto possibilidades vocais, antes desconhecidas. Essa escuta a que me refiro se faz presente em dimensões diversas, ou em camadas, tal como o tema do sagrado. É a escuta de si mesmo na busca de uma conexão mais integrada entre o que sou e o que manifesto, no uso das palavras, no encontro com os sons que nos habitam, na escuta de sons externos, na escuta do outro. O exercício constante da escuta e seu refinamento, que é ao mesmo tempo uma escuta auditiva (literal) e simbólica (a escuta como atitude de receptividade), parece criar outra relação com a vocalidade – mais vertical e integrada, e na qual a voz é a manifestação mais poética (e honesta) do *ser cantante*. Quanto mais se ouve, mais se é capaz de manifestar o ser/voz.

No trabalho de Cecília Valentim, primeiro contexto de pesquisa em campo, a escuta é praticada tanto quanto a emissão do som. Estabelece-se nas oficinas da *Arte do ser cantante* uma integração total entre os dois, de modo a serem vivenciados como uma só experiência, pois se trabalha a partir deste campo de percepção segundo o qual voz/escuta estão intrinsecamente relacionados.

No processo de criação de *Recusa* a escuta é sentida desde a escolha do material de criação até na presença das narrativas feitas pelos atores sobre o encontro com o universo ameríndio e com a floresta – em pelo menos dois depoimentos dos atores a escuta aparece como questão central do processo de criação.

Parte dessa escuta é construída através do silêncio, do silenciar. Na aproximação de ambos campos de pesquisa percebo: silêncio é uma qualidade sonora. Primeira, se avançarmos na consciência de que “Tudo é som/ *Nada Bhrama*” (BERENDT, 1997, p.19), e em diálogo com a constatação da física quântica sobre sermos constituídos por filamentos vibratórios, estamos imersos em um oceano de sons e como sonoridades o constituímos. Nesse sentido, se conseguimos perceber o silêncio como qualidade do som, escutá-lo significa processo de afinação e sintonização com o universo de sonoridades mais sutis que compõem nossa paisagem sonora. E ainda, se nos abrimos para a percepção

desse silêncio (qualidade do som), nos colocamos imediatamente em estado de abertura para o mundo e para tudo que nos cercam (e que está dentro), como se nos tornássemos conchas: estamos receptivos, estamos então em “experiência” (LAROSSA,2002), em conexão com o desconhecido, plenamente presentes.

Em relação à “escuta simbólica” e à profunda conexão entre o ser e aquilo que ele manifesta, em sua entrevista Cecília Valentim nos conta que a *Arte do Ser Cantante* se trata de um “estilo de vida”, de um “modo de ver o mundo”, manifesto por meio do canto. Dois princípios estão inscritos no coração da abordagem: o de que todo ser é ser cantante, e de que todo canto é belo porque manifesta a verdade singular do ser que canta.

O canto brota do encontro consigo mesmo, então...todo trabalho da arte do ser cantante parte dessa dimensão que chamo de dimensão poética, no sentido de *poieses*, o sentido de ser. Então desse encontro consigo mesmo e dessa possibilidade de você poder manifestar sua beleza, reconhecer e manifestar sua beleza por meio do canto... então esse é o princípio primeiro. O outro princípio é que o cantar é uma habilidade nata a qualquer pessoa porque nós somos canto em origem e essência. Hoje isso a física está cada vez mais comprovado, que nossa origem é vibracional, que nós somos vibração em origem e essência - então eu posso traduzir essa vibração para o cantar. Quando eu transformo essa vibração em canto eu posso manifestar minha origem, minha essência aqui - o canto que representa a mim enquanto alma que sou, e nesse corpo aqui.

(Cecília Valentim, informação verbal, nov/2014.).

A escuta como princípio vocal e a noção de silêncio como qualidade do som são caminhos para esse encontro consigo e manifestação de si como canto. Elas são trazidas ao longo das práticas propostas da abordagem da *Arte do ser cantante*: nos procedimentos de ritual de chegada, quando somos instruídos a prestar atenção aos sons que nos rodeiam e aos sons internos (funcionamento do coração, dos pulmões e diafragma); no canto dos harmônicos, que fazem abrir em nossas audições o espectro dos sons e expandir a audição em relação à conexão sutil entre frequências; no canto coletivo de cantos de tradição; na escuta do silêncio como qualidade do som; na escuta da própria voz, manifestação do ser, e na escuta do outro em plena aceitação da voz. Assim, a consciência da audição é trabalhada através de diversas propostas, previamente apresentadas no capítulo referente a esse campo.

Vi crescer muito a nossa percepção e escuta em relação ao cantar coletivamente e isto aconteceu porque refinamos a nossa relação com a escuta de nós mesmos e de nossas vozes, individualmente. Criamos intimidade com a nossa voz, fortalecemos a relação entre o que somos e o que manifestamos...ampliamos a nossa escuta para as nuances das sonoridades e nos abrimos para as vozes dos outros. Do primeiro módulo, quando primeiro nos encontramos, para este último encontro... a diferença é muito grande. No começo as vozes lutavam

para se encontrar, não se afinavam, não se casavam, é como se não estivéssemos cantando realmente juntos, ao longo do curso e sobretudo nos últimos módulos, as vozes se abraçavam, se harmonizavam, brincavam melhor umas com as outras. Foi isso, passamos a ouvir melhor a nós e aos outros, na medida que nos conhecemos e que nos aproximamos da própria voz.

(Diário de campo, Dez/2015, último módulo da *Formação na Arte do Ser Cantante*)

No encontro com o ator Antônio Salvador, um dos atores do espetáculo *Recusa*, ele aponta sobre a transformação da escuta e da relação com as palavras que ocorre no encontro com os índios *Paiter-Suruís*. Ele também afirma que os guaranis, e quase todos os indígenas, são silenciosos. As palavras no universo ameríndio são forças sagradas, “são como textos sagrados”. Eles não usam todas as palavras que conhecem, são extremamente cautelosos, pois palavra é valor e é evocação, presentificação. Algumas palavras são proibidas, pois “[...]a palavra é a forma que contém aquela força...ela não está desvinculada de nada...” (SALVADOR, informação verbal, 2014). Por estabelecerem uma relação com a palavra que é diferente da nossa, os indígenas estão sempre na experiência da escuta, de silêncio como ato de respeito à força das palavras-sonoridades. Ao mesmo tempo em que falar e cantar são processos não diferenciados, a relação com a voz poética no universo ameríndio é mais fortalecida, a relação com o mito é a relação com a vida, a vida é a constante atualização do mito e pouco é dito sem a consciência da palavra como poder.

Em minhas experiências cotidianas, à medida que refleti sobre a palavra como poder, percebi que falar não precisa ser algo banal, e que utilizar a palavra como mera válvula de escape (reclamações, verbalização de preocupações, esvaziamento de tensões, crítica ao outro), tornava-se um ponto de fragilidade na minha relação com a voz. Larossa (2002) critica, na cultura globalizada/contemporânea a fala banal e o cultivo excessivo da opinião como algo que nos distancia da “experiência”. Em contrapartida, nas culturas ameríndias⁷⁴, a palavra é usada como poder, como elemento criador que instaura realidades e reatualiza mitos. Vida e rito estão entrelaçados e a palavra é ente, “coisa em si” (ZUMTHOR, 2010).

Tudo é música. Ali é um tecido sonoro, porque a fala indígena é extremamente sonora, ela é um canto falado, a maior parte do tempo, por que? Ela é uma música diferente do que é o português...mas é uma música, da forma mais

⁷⁴ Além da diversidade de etnias e grupos indígenas americanos, vale relativizar situações específicas, visto que o universo ameríndio está atravessado pela cultura dominante, portanto, sofrendo situações de extrema pobreza, prostituição, massacre em algumas regiões do país – que altera traços de sua cultura também.

acentuada, teatralizada. Então essa teatralização existe em toda narrativa indígena, os rituais...a questão que você está falando do sagrado, o sagrado nessa orientação sonora - é aí que você diferencia o que é o sagrado e o que é o banal. A linguagem banal se diferencia porque na linguagem sagrada é quando tem essa forma de comunicação que extrapola a fala normal, aí você entra nesse território, por isso que os atores mantiveram um tom de sustentar todo aquele processo lá do começo ao fim, porque no *Recusa* eles trabalharam nesse campo sagrado da música, e não é destacada a música.... então é isso....o trabalho que eu fiz lá.

(Marluí Miranda, informação verbal, nov/2014.).

Antônio compartilhou, durante a entrevista, a existência de uma palavra em guarani: *Nhe-e*, que quer dizer ao mesmo tempo palavra e alma, sem nenhuma diferença. Segundo Antônio, é por isso que índios falam pouco, porque a palavra é alma. O ator diz que esse tipo de relação com a palavra os inspira no *Recusa*. De alguma forma, dizer é primeiro ouvir a alma, nesta perspectiva em que a palavra é alma corporificando-se ao ser pronunciada. Ele também afirma que “[...]outra chave na encenação, para mim, é: escuta quem te escuta, porque cinquenta por cento de cantar é escuta, é escutar, escutar quem está te escutando...além de você se escutar, você escuta quem está te escutando durante o canto...”.

Em processo de criação do espetáculo e na troca com os *Paiter- Suruís*, me pareceu que a escuta foi também um tema recorrente, que inspirou os atores e direcionou o processo:

Os índios ouvem muito bem. Tem uma coisa que me chamou muito atenção. No primeiro dia que estávamos na aldeia eles tiveram que discutir uma coisa que pra eles era muito fundamental, que era: se o líder que estava ali com a gente, ficaria na aldeia...ou iria pruma reunião fora da aldeia. Uma coisa que achei bonita, que era uma discussão entre homens; eles sentavam em roda e todos falavam...quando um falava todos ouviam, não só davam atenção, ouviam mesmo...estavam numa discussão sem tentar defender um ponto de vista a priori, sem tentar convencer o outro de nada...um falava, o outro falava, e o consenso ia nascendo daquele encontro, não era o convencimento, mas a tentativa de fazer emergir aquela decisão. Eles sabem ouvir, dão tempo pra ouvir, é muito bonito...então quando os caras cantam [...] No *Recusa* a gente procura ouvir mais do que dizer, se você quer saber sobre voz no *Recusa*...é preciso **ouvir**.

(Eduardo Okamoto, informação verbal, Dez/2014.).

Outro aspecto que pode ser apontado e que colabora muito para o cultivo da escuta enquanto pressuposto para o jogo e para a relação entre atores em cena é a dramaturgia

de Luiz Alberto de Abreu, aliada ao trabalho de criação da *interlíngua* feito por Marluí Miranda. De um lado existem pequenas estruturas linguísticas previamente acordadas a partir das quais os atores improvisam livremente; de outro lado o texto, em que, segundo Eduardo Okamoto “[...] fica muito espaço vazio...ele só está pronto na boca dos atores, preenchendo os espaços vazios, pelos atores. Essas coisas foram construindo uma vocalidade no espetáculo. Não tínhamos um plano, fomos tentando e fazendo[...]”. Ou seja, de certo modo, a forma final do texto dito em cena só se constrói no aqui-agora do jogo, da escuta entre atores em relação.

Na construção de uma reflexão sobre a escuta como princípio vocal e a consciência do silêncio como qualidade sonora me remeto à imagem medievalista compartilhada por Antônio Salvador ao trabalhar com Fernando Carvalhaes⁷⁵: a imagem da voz sendo gerada a partir de um caldeirão sobre chamas dentro do ventre. Dentro de um caldeirão, entre tantos “ingredientes”, vislumbro as diversas nuances da escuta/voz. Memórias e elementos que vão cozinhando em mim o conhecimento, alguns desses elementos-ingredientes são: 1) a ampliação da capacidade de ouvir a profundidade dos sons - no mergulho vivido com Cecília Valentim - e a mudança que tal amplitude provocou na minha forma de me relacionar com a voz. 2) A escuta e o silêncio como qualidade do som percebida pelos atores de *Recusa* na aproximação com a maneira como os indígenas vivem a palavra e o canto ou o modo como os atores se relacionam com o público na atitude de “escuta daquele que te escuta” (SALVADOR, informação verbal, 2014). 3) A escuta como atitude que provoca um estado de presença, mais receptivo, disponível, e que ocorre a partir de uma intimidade consigo mesmo e da abertura ao outro (presente nas propostas da *Arte do ser cantante* e na proposta de montagem de *Recusa*) – esta atitude de escuta cria condições para que a voz seja a expressão genuína do ser, conectada à “verdade do ser”, às necessidades reais de quem está agindo com a voz.

“Viver é uma ordem”. Esta, a viagem anunciada. Um sujeito, dono daquele corpo, escapulindo pelos buracos do ouvido, engendrando-se na audição de outros, embaralhando-se num torvelinho de vozes que se confrontam, medem forças, combatem energeticamente. Está pronto para sofrer formas e alastrar outras. Em sua história pessoal decide trocar o berço monológico por um ambiente polifônico, pulsante e vulnerável. (PRECIOSA, 2010. p. 51).

⁷⁵ Fernando Carvalhaes era músico, cantor, medievalista e professor de canto nascido em Niterói. Formou grupo dedicado à música medieval, o “Talea”. Foi parceiro da encenadora Maria Tháís em alguns projetos e encenações da *Cia Balagan*, como em *Tauromaquia* (2004-2006).

Se voz é ação, som, matéria, magia, quando estamos na atitude de escuta estamos também numa relação com nossa ação. E entre elas o uso do som e da palavra manifesta sua dimensão criadora. É na amplitude da escuta que “encontramos” a voz, que somos passagem para a voz, que encontramos as “palavras mudas”, “as palavras que moram na curva da língua”, a serem forjadas, escavadas desde o silêncio, como nos apontou Jorge Bondía Larossa (2014).

Integridade e intimidade

Esta categoria criada se articula ao trecho anterior, pois está totalmente conectada à profundidade da *escuta*. Como comentei, o tema da dimensão sagrada da voz, ou o tema da voz, assim como a natureza do som, tem profundidade e se revela em camadas. Por *integridade* entendo a inteireza da relação estabelecida entre o que o ser é e o que ele manifesta, e por *intimidade* me refiro à condição de proximidade, de conhecimento, de convívio com a própria voz, e/ou com o outro - no sentido de que o convívio e a interação próxima com a alteridade parece ser capaz de nos aproximar de nós mesmos.

Cecília Valentim me reapresentou à palavra *integridade*, para se referir a um modo de ser que integra ação/voz – pensamento - sentimento. *Integridade* é ser inteiro, um ser íntegro é um ser que busca a não separatividade (dentro/fora; voz/escuta; natureza/ser; pensar/sentir). De certo modo, me refiro à coerência entre o que é dito e o ser que fala/canta, entre a vida que se leva, cada escolha feita em coerência com o ser que faz. Maria Thaís compartilha na entrevista que realizei sobre a relação do indígena, falando a partir da aproximação com os *Suruís*, diz que para eles uma das palavras mais importantes é *Roy*, que acompanha tudo, é o ATO - o acontecimento importante: “Então se alguém diz CANTA, o índio vai cantar porque isso é um acontecimento importante...então o que que ele vai mover quando ele canta? A Vida. Porque é importante, ele não faz isso desligado” (2014, informação verbal). Maria Thaís pontua que tudo que é cantado pelo índio é cantando com um sentido de fazer mover: evocando alguma coisa, chamando a chuva, por exemplo.

Quando penso sobre poética, sobre a poética da voz e sua dimensão sagrada: modo de ser e modo de expressar não são diversos. Então não se está mais restrito a noção de palavra “como moeda de barganha” (NOVARINA,2009).

[...]Modos de Ser e Modos de Expressar estão separados. Se a palavra é uma moeda, então só é um modo de expressar, para conseguir alguma coisa. O Modo de Ser está ocultado, não é? Modos de ser e Modos de expressar são homólogos. Grudados ali, aqui não, aqui eles se separam (gesto com as mãos)...na criança não, eles estão juntos. Modo de ser e Modo de se expressar estão ali colados[...]

(Maria Thaís, informação verbal, 2014)

Um aspecto aliado à integridade é a *intimidade*. Ter intimidade significa estar próximo da própria voz, conhecê-la, desde suas características mais concretas - quantidade de ar aproveitada, timbre, extensão de frequências, intensidades possíveis, possíveis bloqueios e potência - à voz como modo de ser, metaforicamente falando, a voz como identidade. Havendo *intimidade* com a identidade da voz em si, é que se torna possível viver modo de ser e de expressar-se integradamente.

Interferência sonora 7: Sobre falar com o coração

Noite retrasada sonhei que alguém, não me lembro quem, mas me parece ter sido uma figura masculina, velha...me ensinava como “falar com o coração”. Ele colocava as mãos no meu externo e eu começava a testar a voz, falando e cantando...e outra voz de repente surgia de mim. Eu sentia fisicamente a conexão entre boca e peito (coração). Minha voz assim era infinitamente mais leve e o canto era leve, sem culpa, sem distância entre... Leve, suave e feminino. Era como sentir pela primeira vez essa falacanto sem peso, sem medo, só sendo mesmo...Sendo...Não era uma voz construída, infantilizada, ou mais grave como minha voz é em alguns momentos...era uma voz árvore, uma voz mulher, uma voz ser. A sensação era maravilhosa e eu pensava: agora eu posso falar assim, com o coração, cantar assim, e sentia do centro do peito a vibração sair como se eu tivesse mais que uma boca, como se a boca fossem ambos. Cintilavam, vibravam conectados e azuis.

(Caderno de campo, 12 de setembro, 2015)

O ator Eduardo Okamoto, em entrevista, revela sobre a força da *intimidade* ao narrar a experiência de encontro com os indígenas e com o espaço da selva. Ele diz o quanto a vivência corporal da floresta e o encontro com os índios é que tornou possível para os atores encontrar na própria voz uma sonoridade que dialogasse com tal experiência. Em muitos momentos ao longo de minha aproximação da equipe do *Recusa* a questão da importância da *intimidade* fica explicitada. Afirmam que tal aproximação trouxe o encontro com o universo ameríndio e com espaços geográficos e não-geográficos, no que se refere à experiência com a voz poética neste novo contexto, a intimidade com novas perspectivas é mais significativa do que a “técnica” em si, ou o aprendizado dos cantos. Parece-me que a partir do encontro é que realmente os atores encontram também um sentido para todos os outros elementos do processo. Encontrar e devorar o outro, como a encenação sugere, é tornar o outro parte de si mesmo, nesse sentido a intimidade do encontro faz surgir a intimidade com “outro” *corpovoz*, a próprio voz/corpo se redimensiona diante da experiência, e os atores passam a viver aspectos da própria corporalidade antes desconhecidos.

Era constrangedor, muito difícil improvisar os índios falando, parecia índio de telenovela, mas teve uma coisa que mudou tudo, que foi quando a gente fez o estágio com os índios *Suruís* na floresta... a gente foi pra lá... É impressionante como depois de passar por essa experiência encarnada no corpo a gente ganhou voz, e ganhou voz não é porque soubemos imitar os índios - porque não fizemos isso. Mas tínhamos a experiência sensorial da floresta no corpo, e intuimos que voz têm os índios. A voz deles é conectada à experiência de vida, não uma voz construída tecnicamente, entende? Então quando a gente passou pela experiência de caçar na floresta com os índios, foi aterrorizador, porque a gente não tem corpo pra andar na floresta... Ficamos horas e horas andando na chuva, sem conseguir reconhecer sinais de caça, os índios reconhecem todos... perturbador... porque você não dá um passo sem.... Nesse contexto os treinamentos corporais do teatro não servem pra nada...

(Eduardo Okamoto, informação verbal, 2014.).

Em muitos momentos ouvi Cecília Valentim afirmar que na abordagem da *Arte do ser cantante*, não se trata apenas do canto, tanto é que parâmetros musicais são relativizados, “trata-se de um meio”, de um “veículo” para que “o ser se manifeste e manifeste sua verdade”. No caso do processo de *Recusa*, qualquer pergunta dirigida sobre a voz em si, ou mesmo que não houvesse a pergunta, ambos atores afirmavam como a

"questão técnica"⁷⁶ não era foco, ou “não era simplesmente aprender os cantos”. Eles destacam, em primeiro lugar, a troca e a experiência com/no universo ameríndio e manifestam-se a partir dessas memórias sensoriais e do que foi construído *entre*. Dentro da perspectiva ameríndia, como pontuou Antônio Salvador, “índio não cantarola à toa”, a voz/canto aqui também é um meio de, uma ação que faz mover. Modos de ser e modo de expressar-se estão conectados, como na fala de Maria Thaís há pouco.

Pensando agora, me vem o sagrado mais do que na relação da voz e do canto, mas da vida mesmo... Para mim, quando penso em sagrado penso na oportunidade de criar sentido para as coisas, de inventar ...Suzi Sperber fala sobre a pulsão de ficção... a gente tem a necessidade de contar nossas experiências para dar sentido a elas, isso é sagrado. A vida não é em si alguma coisa, mas o que atribuímos a ela...e isso é uma responsabilidade que me conecta às forças mais misteriosas e invisíveis e perigosas do mundo mesmo. Essa é a dimensão do sagrado na minha vida. De como atribuo sentido às experiências... e penso na voz, na voz do ator...de que maneira enuncio sentido pro mundo, não só eu permitindo que o mundo molde a minha voz...mas de que maneira eu permito o inverso, de que maneira minha *vozcorpo* pode criar sentidos pro mundo...mudar o mundo...dizendo. Não de uma maneira ingênua, mas de uma maneira concreta. Para os índios isso é uma coisa bem forte...

(Eduardo Okamoto, informação verbal, 2014.).

No âmbito teatral abre-se diante de mim um espectro de sons diversos e conectados, quando se trata da *integridade* e *intimidade* como aspectos dessa dimensão sagrada da voz, desde o tipo de relação que estabelecemos entre nosso modo de ser, aquilo que nos importa e o teatro que fazemos até a relação criada com a voz em si, como tratamos a voz, como damos passagem a tais “importâncias” a partir dela, o quanto nos abrimos para aquilo que não sabemos de nós.

Outra questão surge ao elencarmos como aspecto da dimensão sagrada da voz a *integridade* e a *intimidade*, questão que poderia dar muitos frutos e poderia ser uma investigação em si: arte como profissão ou profissionalismo da arte.

E aí quando você fala dessa dificuldade, desses momentos de presença e tudo mais, pra mim acho que isso tem a ver muito com a nossa má formação. De pensar a sua presença diante do outro não como troca mas como venda... E quando eu digo venda não tô falando nem de envolver dinheiro, envolve

⁷⁶ O termo técnica se refere a um modo específico de viver a técnica (que visa aplicação de um saber de forma a alcançar um resultado determinado), pois a discussão sobre técnica na contemporaneidade vem abordando outras perspectivas, como cuidado sobre si, saberes sensíveis e modos de vida. A própria Maria Thaís se refere à técnica de modo plural.

gosto... - “eu quero te agradar” ... “quero que você goste de mim” “a sua opinião é importante”... Entendeu?” Eu faço para VOCÊ! Eu vejo (pausa)... é limitante para qualquer artista, pra mim também como diretora. Mas eu acho que o trabalho do ator coitado, ele... a venda tá ali, tá na própria condição de...entendeu? É ele que tem que trazer, eu acho, é ele...responsável por trazer tudo, todo o trabalho... E expor, e não tem como, ele está praticamente tentado viver disso... Não é fácil. Por isso, claro, eles conseguem em alguns instantes, porque não é fácil se manter nesse lugar. Por isso estou te falando, isso tem a ver com nossos processos formativos...

(Maria Thaís, informação verbal, 2014)

Trata-se de uma questão antiga: Grotowski discute esse tema, em situação específica, na qual as companhias patrocinadas deviam produzir rapidamente e sem interrupções - “É como cortar o bosque sem plantar árvores. Os atores não têm uma possibilidade de encontrar algo que seja uma experiência artística e pessoal. Não podem. Exploram o que já sabem fazer e o que já lhes deu sucesso” (GROTOWSKI, 2010, p.227). O encenador pontua que a criatividade é justamente encontrar o desconhecido, o que não se conhece e questiona sobre esse funcionamento das companhias à época.

Em contato com os dois contextos de pesquisa em campo, em que conversamos sobre se havia ou não diferenças entre rito e espetáculo, ou, no caso de Cecília Valentim, se havia diferença entre o canto como processo de cura e o canto feito em apresentações, os sujeitos compartilharam que, em suas perspectivas, não há diferença ou separação. No entanto, apontaram para o risco de se depositar o foco na “venda”, que como afirma Maria Thais em passagem anterior, pode ser monetária ou estar relacionada à aceitação ou aprovação alheia. Cecília Valentim, me responde em oficina que a voz não só age sobre o outro, alterando a realidade exterior, mas ela age desde si mesma, desde quem a gera, influenciando primeiramente no próprio cantante.

Fisga da alteridade

A voz reconcilia visível e invisível, ela é ao mesmo tempo constituída por nossa condição material; é matéria em si, e, apresenta a nós de forma análoga duas dimensões: aquela feita de sua presença material, em que a sonoridade age desde quem a gera e sobre o outro, age no corpo, no espaço - interfere como frequência vibratória na matéria dos corpos; é o resultado da alquimia do ar em seu processo de emissão, portanto muda também o ar a sua volta - voz é ar modificado. Analogamente, a voz traz outra dimensão

na qual a voz, que é corpo, vai além de sua extensão, transcendendo-o. “A voz é órgão invisível do corpo”, como nos traz Ludwik Flazsen⁷⁷. A voz torna assim presente o que não estava. Enquanto som, instaura outro espaço sobre o espaço. Enquanto palavra/sentido, é capaz de romper a barreira do tempo/espaço, trazendo de longe e de outros momentos, o ausente.

No processo de criação do *Recusa*, por trabalharem na troca com um universo tão diverso (cultura ameríndia), ainda que sejam nossas raízes. A voz/corpo poético, que explora outros registros e sonoridades, que se aproxima dos cantos indígenas, está a evocar memórias do encontro, histórias, mortos, outros, espaços. Como na narrativa dos atores em cena, quando parte da dramaturgia apresenta a história do encontro entre indígenas e Marluí Miranda: o velho índio *Suruí* tinha se esquecido como cantar ou falar com os espíritos, então ouve uma “cunhã” (mulher branca) cantar e com o canto ela traz a história de volta ao velho índio – “o vento trazia canção nascia da boca de cunhã”. Era a “canção esquecida”, do tempo antigo, palavra viva, avós, espíritos e lugares, e o índio foi (re)vendo tudo: pajés, crianças, tudo foi se levantando nos olhos da memória do índio a partir do canto da cunhã (Marluí Miranda), que depois ensinou para os índios os cantos que vieram deles.

Em *Recusa*, o encontro da diferença, a entrega, a aceitação somam-se à consciência do canto como fisga do ausente e da alteridade, à capacidade que tem a voz, o canto e mesmo a música, de evocar passado, de evocar a presença na memória de mundos, de espaços, de pessoas. Acredito que este seja um dos aspectos da dimensão sagrada da voz, o poder que tem a voz de reestabelecer mundos de nos reconectar aos mortos e a outros tempos, de acessarmos entidades musicais. Os cantos ligas às tradições ancestrais são como entidades musicais, pois existiram muito antes de nós e existirão depois, suas frequências trazem informações, e por eles acessamos universos antes desconhecidos, eles vibram em nossos corpos e se tornam nossos corpos, transformando-os definitivamente.

É através da voz que você dá lugar ao outro mesmo...um outro que não está presente. Eu sempre penso...e até pensando mesmo no próprio Grotowski, na Maud, pensando... me interessou muito esses cantos que, e eu reconheço isso em muitas outras pessoas, não é algo original, que os cantos que são da ausência eles têm uma potência...Quando eu chamo por exemplo os cantos dos negros, por exemplo, eles têm uma potência, porque eles estão cantando a

⁷⁷ Palestra realizada no Simpósio Repensando Mitos: Grotowski, na Unicamp/ informação verbal, 2015)

África...cantando um outro lugar que não está mais lá...esse lugar que foi deixado [...] A voz traz a história... A voz traz uma coisa que já não está mais ali...ou que foi ou que será ao mesmo tempo.... Claro quando a gente estava estudando *Prometheus*, estávamos estudando isso em termos de Homero, Aedos, a gente olhava aquilo naquele campo. Quando a gente estava no *Recusa* a gente olhava isso também. A Marluí dizia – não se canta, índio não canta, não tentem cantar[...] No *Recusa*, digo que quando os atores começam a fazer o espetáculo para a plateia, o espetáculo não sai. Para mim o espetáculo morre. Quando eles fazem o espetáculo como se estivessem dialogando com a floresta, com o que não está, com a ausência...com os que não estão ali.... aí o espetáculo toma uma dimensão...outra. Porque eles não estão representando aqueles que não estão ali, não estamos falando em nome dos índios...nós estamos conversando com eles. A gente aprendeu isso também na convivência com os *Paiter*...

(Maria Thaís, informação verbal, 2014.).

Os atores do processo narraram o quanto era importante ritualizar a cada apresentação, trazer à memória o espaço da floresta e dos “parentes”⁷⁸, vivendo na experiência a palavra, da mesma forma que muitos nativos de civilizações diferentes a vivem: a palavra, a voz, como fisga da alteridade, como evocação e origem, como criação.

A.Hampté Bá⁷⁹ (1980) nos fala sobre a origem divina da palavra: a tradição bambara do Komo (tradição de Mali) ensina que a palavra, ou *Kuma*, é força que emana do ser supremo, *Maa Ngala*, o criador. *Kuma* é o seu instrumento de criação. Quando o criador sentiu falta de um interlocutor, criou *Maa*, o homem, ensinando a ele as palavras. As palavras nesta tradição africana são consideradas sagradas, eram sagradas porque provinham de *Maa Ngala* antes de tocar a materialidade dos corpos. Depois de se tornarem materialidade eram consideradas sacralizadas, pois como corporalidade transmitiam vibrações sagradas. “A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus” (HAMPATÉ BÂ,1980, p.185). A fala humana contém o poder de criação, como todo poder foi transmitido à *Maa* somente a fala coloca em movimento a vida, todas as coisas, de outro modo, estariam em repouso eterno. Nesse sentido, a fala exterioriza a vibração de forças, coloca em movimento coisas latentes, pode criar paz ou guerra – a fala “arranja”, destrói ou mantém as coisas como estão.

Em algumas tradições se diz que a música surge do canto e não o canto da música. O mundo existe pelo canto, então os aborígenes australianos por exemplo, os Maoris, eles dizem isso claramente, sabem claramente. Cada lugar

⁷⁸ Termo usado em *Recusa* para se referir aos laços de amizade que ligam membros da comunidade indígena.

⁷⁹ Amadou Hampâté Bâ foi mestre da tradição oral africana (África savânica) que, nos últimos anos de sua vida dedicou-se à escrita das histórias vivenciadas desde a sua infância até sua juventude.

que eles vão eles nomeiam o que passa. Eles cantam cada pedra do caminho e criam uma tribo e no momento que eles cantam aquilo passa a existir.

(Cecília Valentim, informação verbal, 2014.).

Esta ligação entre palavra/canto e origem é encontrada em muitas tradições nativas e mesmo no texto bíblico a origem da vida está relacionada ao “verbo”. A voz, o som e a palavra estão sempre relacionados à dimensão de criação e ao sagrado, em tradições diversas do mundo todo. Como também para os *tupy-guaranis*, *Tupã* é o grande som, *tupy* significa a flauta em pé. “Flauta em pé, habitada pelo *avá*, a luz que habita o coração.” (JECUPÉ, 1998, p.23).

O som só se consuma se sair a partir do físico, desse plano material, com uma intenção muito mais profunda. Não pode você não tocar nada na alma das pessoas. As pessoas estão lá pra isso. Porque a música é um alimento, eu entendo a música como alimento, então ela nutre as pessoas com coisas.... é... ela é um fenômeno acústico, mas é um fenômeno que escapa ao campo material. Ela é abstrata, então ela viabiliza coisas impossíveis, coisas inadmissíveis – *não, vamos fazer uma música que junta isso com aquilo que jamais...* na realidade, na vida, o que não poderia ser factível a música faz; ela cria esses campos em que você pensa que tudo é possível, mas no limiar assim do *entre* a materialidade da música como fenômeno sonoro acústico matemático e o subjetivismo que você imprime quando você solta o som de dentro de você. Existe um impulso que também ultrapassa essa materialidade, que vem dos seus processos criativos, de toda sua formação...tudo isso, quando você solta aquele som ele está carregado de significados. Esses significados é que levam a música pra outro patamar, que é um patamar mais ...é....digamos espiritual, no sentido ritualístico. A música deixa de ser um fenômeno sonoro, matemático, acústico, ou físico, pra se tornar um fenômeno de uma significação maior, porque você vê que tem algo. O som que a pessoa está levando vai significar muito mais do que a música em si, por isso às vezes as pessoas choram quando ouvem certos sons, ou riem, ou tem uma reação emocional...porque a música escapa do campo material, ela entra em um campo filosófico muito maior...que eu não tenho como, talvez, não há como explicar...

(Marluí Miranda, informação verbal, nov/2014).

A natureza do som, do qual a voz faz parte, parece habitar e mediar dois (ou mais) universos. Quando usamos a voz, seja com a informação de um canto ancestral, seja com palavras, reafirmamos a presença do *corpovoz* que emite o som, e que só o faz por sua condição existente. Ao mesmo tempo, fisgamos a ausência, fisgamos outros, “fisgamos a alteridade” (THAÍS, informação verbal). Media-se com a voz tempos, espaços e seres: o presente e o ausente se presentificam, o aqui e o lá, enlaçamos com a voz o mundo inteiro.

Concretização da presença e encontro

Uma das dimensões sagradas da voz que elejo aqui é a *presença e o encontro*. Dentre desejos que direcionaram a pesquisa, desde o início, estava o de refletir sobre minha sensação de alcançar outro estado *corpovocal* a partir da prática da voz poética, sobretudo canções e cantos. Me perguntava sobre que estado, que mudança é essa que ocorre no corpo e entre os corpos quando cantamos? Como se dá essa conexão interpessoal entre as pessoas que cantam juntas? Ou que qualidade de encontro a voz poética pode criar? Como atriz e como professora de teatro percebia o quanto começar os processos cantando provocava a disponibilidade dos corpos e das relações. Esta percepção me intrigava. Como *cantante*, já no processo de formação com Cecília Valentim tinha a sensação de estar mais presente: como se eu transborda-se, como se estivesse “sendo a mais”, como se cantar reafirmasse minha existência e intensificasse minha presença, a conexão com o presente, o instante, e o estar com o outro.

Janaína Trasel Martins e Giuliano Campo escrevem sobre os cantos rituais, refletindo sobre o trabalho de Grotowski e de Maud Robart, pontuam sobre como os cantos vibratórios eram praticado com precisão e de forma contínua. “Cantar e cantar e cantar continuamente uma canção promove a abertura a outros estados de percepção” (CAMPO & MARTINS, 2014, p.53-62). Para Maud Robart, os cantos rituais reestabelecem a energia que atravessa todas as formas, a ação humana está para além da dimensão do ego. “Com a repetição contínua do canto convida-se a mente a silenciar os condicionamentos racionais pré-estabelecidos e os julgamentos do ego, e a abrir-se para a percepção dos impulsos de vida que percorrem o corpo durante o ato de cantar” (2014, p.53-62). Há portanto a ampliação da consciência da presença do corpo e do momento presente.

Na pesquisa de Grotowski (2010, p.237) sobre os cantos vibratórios, ele discorre sobre o encontro de qualidades vibratórias que estão radicadas nos impulsos e nas ações. Ele afirma que é como se, a partir desse encontro, o canto começasse a nos cantar: “[...]aquele canto antigo me canta; não sei mais se descobro aquele canto ou se sou aquele canto”. Esse estado de sentir-se cantado pelo canto, dançado pela dança, ou a sensação de ser veículo, ou dar passagem para aquilo que se cria, é percebido na narrativa de vários artistas em processo de criação.

No que concerne ao exemplo dos cantos vibratórios e outra qualidade de presença, Pablo Jimenez (2014), ao analisar o trabalho de Maud Robart com os cantos caribenhos

e a *dança yanvalou*, fala sobre o termo – *élan*, usado por Maud, e depois para se referir ao estado *de ponto zero* traz a metáfora da flor (*hana*) usada no Teatro Nô, no qual “ser a flor” é torna-se passagem: o bailarino alcança uma qualidade de presença na qual é dançado pela dança, algo dele, que sabe guia-lo mais que sua racionalidade, age a partir de uma consciência de presença ampliada.

For Robart, *yanvalou* awakens a secret and mysterious inner potential of the body and the world. It sets in vibration an inner power not limited to the individual body, but related to the whole universe. This power is not felt through ordinary consciousness. And all the changes in consciousness happen because of one’s connection with it. The source of *élan* is the power of life that recognizes itself in the individual. It manifests itself in a multitude of forms, but departs from the same source. Thus, *élan* is not only the movement of the physical body⁸⁰ (JIMÉNEZ, 2014,p.129.).

Em diálogo com os entrevistados nos contextos de pesquisa em campo, conversei sobre a relação entre o cantar e a voz poética como possibilidade de “alteração da presença” para conexão com o desconhecido, exercício do sagrado que Grotowski (LIMA,2010) define como *alargamento de si*. Nenhum dos sujeitos entrevistados concordou com o uso do termo “alteração”, indicando que a palavra teria um teor pejorativo e que não seria apropriado usá-lo neste caso.

[...] tem uma (pausa) presença...e eu acho que isso não é uma coisa que você consegue e fica...mas que você passa por ela. A presença não é um estado permanente...é um lugar de passagem...claro que você fala assim: mas no rito é... aqui em São Paulo a gente foi com a Maud ver os *Suruís* cantarem - estão ali, começam a cantar e então o canto vai para outro lugar, você pode dizer que aquilo é o tempo todo presença? (pausa). Não, também não é....

(Maria Thaís, informação verbal, nov/2014.).

Maria Thaís (informação verbal,2014) afirma que não trabalha nessa perspectiva de “alteração da presença” senão na própria presença em si. Ela diz que “alterar a presença é estar mais presente”, e então adota a expressão *concretização da presença* ao em vez

⁸⁰ “Para Robart, *yanvalou* desperta um potencial interno secreto e misterioso do corpo e do mundo. Ele desperta em vibração uma força interior não limitada ao corpo individual, mas relacionada a todo o universo. Este poder não é sentido através da consciência comum. E todas as mudanças na consciência acontecem por causa da conexão do sujeito com ele . A fonte de *élan* é o poder de vida que se reconhece no indivíduo. Ela manifesta-se numa grande variedade de formas , mas surge da mesma fonte . Assim, *élan* não é só o movimento do corpo físico.”. (tradução minha)

de alteração: “[...]o grande esforço que a gente faz no teatro...é pra ser... *serestar* ao mesmo tempo”(THAÍS, informação verbal,2014).

A *concretização da presença* se dá não só através da experiência de outras corporalidades, como narram os atores de *Recusa*, e não apenas por meio da abertura para outras fontes de conhecimento encontradas no sujeito, mas se dá na expansão da consciência do presente. Na abordagem da *Arte do Ser Cantante* a questão da presença no presente é constantemente trabalhada com os participantes das oficinas de Cecília Valentim: quando são instruídos para que voltem a atenção à respiração, às sensações do corpo, à escuta, às imagens que emergem naquele instante, tanto na roda de chegada quanto em outras dinâmicas propostas. Cantar pode trazer-nos ao presente de forma potente, e estar em presença voltada para o presente, na concretização da mesma, sem dúvida é um aspecto da dimensão sagrada da voz.

Interferência sonora 8: Retiro de Danças da Paz

São Roque, 2014, Retiro de Danças da Paz, conduzido por Annahata. Lembro-me, de novo, da sensação do ar na pele ser diferente depois de cantar e dançar as frases sagradas. Uma energia de amor tão intensa que me fazia querer não deixar aquele espaço nunca mais. Até eu me dar conta de que o desafio é se manter nesse “espaço” mesmo depois de partir. Ao sair do retiro fiquei pensando sobre esta sensação presente de preenchimento, de harmonia com o outro. Uma sensação que talvez nomeasse plenitude, vitalidade... Momentos em que tudo parece estar certo no lugar, sentimos gratidão e outros sentimentos que orientam atitudes de generosidade e gratidão. O olhar sobre nossa própria existência ganha nova dimensão. A intensidade do instante faz com que a gente nasça a cada respiração, e tudo mais fica em outro plano, distante, desimportante. Aquilo de que reclamamos não mais nos afeta, mas nos inspira a ações de transformação. Cantar e cantar coletivamente gera sensações assim. Abraço a vida em todos os seus detalhes.

A voz poética em sua dimensão sagrada é ainda *Encontro*: encontro com outra qualidade de presença, encontro com o outro, encontro com outras vozes, tempos e espaços, encontro com outras perspectivas. Estar diante de outros, com outros, nos coloca diante do desafio ver-se de n(ovo), e simultaneamente provoca um redimensionamento de nós mesmos. Encontrar o outro significa, se trazemos para o diálogo o trabalho de Cecília Valentim, despir-se de julgamentos da ordem do mental, sobre nós mesmos e sobre o outro, para acolher, aceitar, receber esse outro e sua voz, em sua diversidade. Quando cantamos coletivamente e nossas vozes se encontram, parecem diluir-se as barreiras trazidas pela dimensão do ego: suspendem-se papéis e limites auto impostos ou socialmente construídos. O canto coletivo parece nos colocar em um estado liminar, conforme o pensamento de Victor Turner (2013). Essa experiência de *liminaridade*⁸¹ também pareceu se dar no encontro de contato com os *Suruís*, narrados pelos sujeitos entrevistados do processo de *Recusa*.

[...]Quando atravessamos o verdadeiro encontro, na saída existe uma espécie de felicidade, de alegria, de plenitude e de serenidade. Massa gente não atravessa esses encontros de uma maneira unicamente espiritual, quero dizer: mítica, no sentido de desencarnada. Só podemos ingressar neles tais como sonos: com nossa carne, o nosso corpo, os nossos sentidos; devemos ter a coragem de se aproximar de um outro ser humano tal como somos; como seres carnaís, sensuais, espirituais, psíquicos; como seres humanos no sentido total da expressão[...] (GROTOWSKI *apud* BRONDANI [org], 2014, p. 227.).

O encontro e o contínuo diálogo que a equipe de *Recusa* conseguiu estabelecer com os indígenas são narrados como aquilo de mais significativo em todo processo de criação. Foi o encontro de troca com o universo ameríndio, a relação de familiaridade cultivada é que gerou a qualidade vocal na encenação.

A partir dos elementos levantados até aqui, o que posso inferir é que o *encontro* é um ponto crucial na reflexão e experiência da dimensão sagrada da voz, pois ele pode gerar uma relação com a voz que é diversa (“sagrada”), que expande a presença; tanto quanto estabelecer uma relação singular com a voz pode gerar encontros mais potentes, há assim uma circularidade na experiência entre encontro e voz.

⁸¹ Victor W. Turner (2013) define a *liminaridade* como um estado em que os sujeitos furtam-se ou escapam da rede de classificações que determinam estados ou posições em uma cultura.

Intencionalidade e ritualidade

Ao longo da trajetória da pesquisa, e em diálogo com outras referências (Danças da Paz Universal, visitas à terreiros de Umbanda, acompanhamento do desfile das Congadas locais, que ocorrem anualmente) comecei a refletir sobre a *intencionalidade* e a *ritualidade* como aspectos da dimensão sagrada da voz. Quando estamos inseridos dentro de um contexto em que para toda ação, objeto, elemento espacial, palavra, som é atribuído um sentido, emerge nele uma força sagrada que está intimamente ligada às intenções, ao sentido criado e à ritualidade.

Nesse contexto a palavra/voz assume então teor magístico, de potência criadora, e que é percebido na ligação entre a palavra e a origem, como levantadas na seção anterior. Desde sua etimologia, “[...]a palavra latina *cantare* em geral é traduzida por cantar. No entanto, seu significado original era *fazer magia, criar através da magia*”. (BERENDT, 1983. p.70). Se o tratamento dado à voz e à palavra está amalgamado na consciência da sua dimensão criadora, como formas que fazem mover, e se existe uma relação de atribuição de sentido ao contexto em que a voz se insere, compõe-se assim uma *ritualidade*, tocamos então um dos aspectos mais sagrados da voz, aquele no qual experimentamo-nos como criadores de mundos, de realidades – essa experiência da dimensão criadora da voz pode ser vivida simultaneamente tanto no âmbito cotidiano do viver, quanto em contextos de criação artística, como é o caso de *Recusa*.

Em ambos os campos de pesquisa, o aspecto da *ritualidade* e da *intencionalidade* estão presentes. Cecília Valentim aposta na percepção de que a voz como ação revela o ser e como intencionalidade influi na criação de sua realidade. No tocante à ritualidade, as escolhas metodológicas que realiza são calcadas na construção dela: a ocupação do espaço e os deslocamentos entre a chegada e o início da oficina, os objetos nele presentes, as dinâmicas escolhidas na ordem em que são escolhidas. Cada ação/escolha é realizada com uma finalidade. A partir dessas intencionalidades nasce uma ritualidade.

É isso que cria o campo sagrado, então por exemplo, quando você fala lá do retiro, é isso... o fato de estar ali naquele ritual criando o campo sagrado. Quando você canta, cantos circulares, que também tem essa intenção isso aprofunda ainda mais a possibilidade da conexão, porque além de tudo tem a intenção de quando se canta esses cantos que a gente chama de sagrados, porque eles estão ali buscando... eles são feitos para isso, não é qualquer canto, claro qualquer canto pode se tornar sagrado se coloco a intenção, mas aqueles já trazem isso, se você pega um canto sagrado da Índia, por exemplo, ele é feito em sânscrito e aquilo tem uma razão, o sânscrito tem 50 letras e cada letra tem

uma vibração....e cada vibração tem uma intenção de mover algum *chakra*, porque o *chakra* é composto de propensões energéticas...

(Cecília Valentim, informação verbal, 2014.).

Vislumbro, na aproximação com os dois trabalhos em campo, a existência de ao menos três formas distintas e complementares de conexão com a dimensão sagrada da voz no que concerne aos cantos e/ou canções⁸². De um lado temos as experiências em que o canto instaura o movimento de ascensão às energias mais sutis da consciência, como nos cantos sagrados intencionalmente cantados com a finalidade de se conectar, fazer com que a mente penetre outro estado. A ampliação da consciência nesse caso é trabalhada para a sutilização (à exemplo os cantos de tradições religiosas, mantras de meditação, o canto dos harmônicos). Há, por outro lado, os cantos de trabalho, os cantos de guerra, os cantos rituais, cantos de celebração, mais alicerçados à energia da terra⁸³ – são cantos que embora não tenham sempre essa finalidade explícita de experiência espiritual, implicam uma dimensão sagrada por estabelecerem estados de ampliação da presença. A terceira forma seria a prática de canções do nosso repertório popular, ou mesmo canções significativas dentro da história do sujeito, uma vez que elas conseguem diluir a temporalidade e trabalhar sobre emoções muito antigas, nos colocando em contato com memórias e com nossa sensibilidade.

Maria: Sim, mas aí que tá...você acha por exemplo que se eu cantar *Cai Cai Balão*, ou se eu cantar um canto de tradição...será que tem a mesma força...? Por que é que é assim?

Thaís: Então, mas aí eu acho que são formas de sagrado diferentes, por isso te dei o exemplo dos cantos de trabalho. Se eu cantar... aquilo que comecei a falar ... (ela canta) “na bata do feijão se tem Maria que tanto chora, a bata do feijão.... acabou eu vou-me embora, segunda feira... plantar feijão trabalhar semana inteira...”. Eu estou cantando uma música que conheço de infância, depois reencontrei num disco, depois canto com meus alunos e vai dando uma alegria, vai dando um....

Maria: Vai dando alguma coisa.

Thaís: Vai dando alguma coisa. (pausa)Vai dando alguma coisa... um canto feito coletivamente é um canto pra pulsar. Porque o sagrado não é só o tchuuuuffff (apontando para o alto), entende? É a guerra também...o sagrado

⁸² Por cantos me refiro a aqueles que tem uma relação com as tradições religiosas /tradições nativas (sejam cantos de festa, de trabalho ou cantos rituais), por canção me refiro às composições musicais compostas de melodia acompanhada, ou seja, melodia acompanhada por voz e historicamente a canção se liga ao profano (ANDRADE, 1989, p.87)

⁸³ Em muitos contextos de práticas espirituais a metáfora dos elementos da natureza é utilizada, enquanto ar, por exemplo é relacionado ao sutil e ao pensamento/ideias, o elemento terra se relaciona à materialidade, às sensações, à concretude, ao “terreno”.

não é só o que leva lá.... o sagrado é aqui, é o chão, é o telúrico. Se a gente colocar o sagrado como alguma coisa que aparta do mundo... Esse sagrado não inclui tanta coisa....por exemplo: a congada, tem o aspecto sagrado...mas tem aspecto de festa; o bumba meu boi tem aspecto de festa, vai ver o Tião cantando, toda vez que o Tião abre a voz, eu faço assim (faz gesto de boquiaberta)...de comoção que eu sinto (se emociona)... Daquela voz que vem de algum lugar do mundo que eu não sei...qual é, quer dizer mas eu sei que eu pertenc[...]. Não é nada, é só o chamado do boi...dancei boi a vida inteira, a vida infantil inteira... Mas me toca quando eu ouço e eu vejo a voz daquele homem. As irmãs quando a gente canta, as caixeiros, é outro estado, e a gente sabe, a gente toca toda segunda feira. Na *Balagan*, as mulheres...pegando nossas caixas e cantando pro Divino. A gente sabe que ali tem uma coisa...É outra coisa...Mas bater pá pá pá pá pá...Ir lá cantar e dançar, isso é sagrado. Outra forma de sagrado, como o canto do trabalho também é sagrado.... porque o que esses homens faziam? Uma vida desgraçada, um sol a pino, 15 horas de trabalho por dia, esforço físico absurdo....o que sustentava eles? O canto. Não era comida que sustentava os escravos, era o pisar no chão e manter o canto vivo. Como é que esses cantos podem não ser sagrados? Eles são. Eles são tão sagrados como *Cai Cai Balão*.

Antônio Salvador aponta que a palavra *Mito* tem raiz na palavra sânscrita *Mu*, que quer dizer *mudo*, e quer dizer, ao mesmo tempo, *palavra*. Segundo o ator, trata-se de um paradoxo que não pode ser explicado. Ao mesmo tempo que o mito precisa ser narrado, silencia – “nos coloca no silêncio mas precisa da palavra para acontecer”. O ator afirma que está buscando a cada apresentação de *Recusa* o mito do que faz.

[...]querendo ou não quando vou reunir pessoas pra esse rito, posso tocá-lo com maior ou menor profundidade, mas ele sempre é sagrado, pode ser o teatro que você considera pior... a coisa mais descomprometida...é sempre sagrado, sempre reúne pessoas, olhando uma na outra, tentando dizer coisas, tentando pelo menos... que fazem referência ao mito...você pode cavar qualquer encenação que ela tem um mito escondido, se ela for interessante, ela tem. E se tem um mito escondido...é.... é sagrado...
(Antônio Salvador, informação verbal, nov/2014)

O processo de criação do espetáculo *Recusa*, inevitavelmente, desafia seus participantes a uma relação com a palavra que está atravessado por *ritualidade* e *intencionalidade* devido à perspectiva do universo ameríndio. Dentro desse universo, rito e vida caminham juntos, canto e fala, voz e ação estão abraçados.

Mas sobretudo a coisa mais importante que a Marluí fez pra gente foi de reconhecer que para os índios, música, é ação...então falar uma coisa bonita assim que toda música pressupõe intencionalidade, então, nunca um índio vai simplesmente cantarolar uma música, ele vai cantar pra evocar uma presença ou pra construir uma atmosfera pra uma caça...ele nunca vai simplesmente cantar, sempre cantar é uma ação.

(Eduardo Okamoto, informação verbal, dez/2014).

De certo modo, a ação é veículo de intencionalidade e organizadora da ritualidade: ação *corpovocal*, silenciosa ou cantada.

A voz poética e a mediação de mundos: o ator como xamã

Na perspectiva de uma voz poética, voz que transcende o uso cotidiano⁸⁴ lidamos com a voz como caminho de integração das dimensões materiais e espirituais. A voz, como levantado anteriormente, é fisga do ausente ou da alteridade: ela está na região fronteira entre mundo invisível e mundo visível, ela é o barqueiro que trafega entre direções, criando comunicação entre tempos, espaços, universos.

A voz faz nascer, dá movimento, e ao mesmo tempo é a grande mediadora entre o escuro do silêncio, do não manifesto, das emoções oblíquas, das sensações de numinosidade, dos desejos que ainda não encontraram forma até a claridade da caverna-boca, onde o mundo toma forma, nasce, se materializa como som e como presença.

Eduardo Okamoto, ao narrar o processo de trabalho vocal na criação de *Recusa*, diz que a palavra determina, no presente o futuro. Discorre sobre a descoberta da palavra como poder de concretizar mundos, pois ao dizer se cria algo; ele afirma ser esse poder uma dimensão sagrada da voz.

Pra mim a voz do ator e a palavra na boca do ator...tem a ver com esse poder xamânico, o mesmo de dizer e criar, de fazer acontecer e concretizar. Isso é uma imagem, uma aproximação, mas eu quando estou em cena aposto nisso como concretude não como metáfora, mas como missão de trabalho.

(Eduardo Okamoto, informação verbal, dez/2014.).

No *Recusa* a gente sabia disso e a gente se aproximou assim desse universo. Então a gente sabia que o que a gente estava falando, a gente estava chamando...tanto que a palavra *Pajé* significa “portador de palavra”: é ele que tem a palavra. Então a gente brincou com a ideia do *ator xamã* no *Recusa*... O mediador entre mundos... Então, na cena, a gente precisava fazer a ponte entre o espectador e aquele mundo...não representar aquele mundo, mas a gente quer ser mediador...

(Antônio Salvador, informação verbal, nov/2014.).

⁸⁴ Transcende o uso cotidiano, ao menos em seu sentido comum, porque a depender da cultura a voz poética é também parte do cotidiano.

Gilberto Icle (2010, p. 80) aborda a metáfora do ator como xamã na construção de um pensamento sobre a consciência *extracotidiana* e aponta para o aspecto do êxtase na criação artística como zona em que se diluem as divisões claras entre sujeito e o que nele é o atravessamento do outro, o planejamento e ação, o que é viagem para fora de si e o que é retorno.

Nos dois contextos de pesquisa em campo a metáfora do atuante/cantante como xamã, mediador de mundos distintos, entre o visível e o invisível, se apresenta como aspecto da dimensão sagrada da voz. O canto e também a fala poética (entendida nesse limiar com o canto) é trabalhado como ato de mediação, de ligação e de ponte: entre a interioridade a exterioridade, entre tempos passado, presente, futuro, entre territórios distante e próximos, entre ser humano e divindades, entre homem e ancestralidade, entre matéria e espiritualidade. O que os sujeitos dos campos trazem como mediação de mundos também se relaciona à sensação do cantante e do atuante de transitar entre lugares, espaços e estados de presença: não se trata apenas de trazer esses espaços com a voz, como foi abordado em *fisga da alteridade*, trata-se de também o atuante/cantante em si se deslocar entre mundos.

Eu tenho a impressão que é um princípio básico humano a necessidade de relacionar e de poder ao perceber o outro perceber a si mesmo, então o canto se pensarmos nas antigas tradições ele surge como caminho de conexão entre o mundo visível e o invisível...acho que ninguém pensa – agora isso é canto, agora vou cantar, vou inventar o canto, isso foi acontecendo naturalmente ...

(Cecília Valentim, informação verbal, nov/2014)

O canto como um veículo de te colocar em contato com outro mundo, pra mim por exemplo, cantava um canto *Paiter-Suruí* - tem um canto que sei muito bem o que é, sei o significado, enquanto canto estou vasculhando aquilo ali, estou lá em Rondônia quando eu estou cantando, faço de tudo pra ir pra lá, pra estar com aqueles “parentes” que me consideraram como “parentes”... pra afinar minha relação com eles. Cultivo essa relação: quando canto aquele canto, quando falo guarani eu estou lá, o canto está me levando, tentando me levar. A Maria Thaís fala: existem xamãs de várias qualidades, tem dias que o ritual é bom, tem dias que não, a gente também, tem dias que vai, e outros em que não se consegue, mas a tentativa é de transportar, de tentar ir até.... de ter acesso...de deixar que aquele canto faça o espetáculo por você...mais do que você ficar fazendo. Ele tem uma estrutura que é mágica, que tem muita energia...o canto em si...então ele vai agir e vai mover o mundo ali...a tentativa é que ele te leve pra outro lugar, as vezes ele leva, às vezes não... que ele te leve mesmo, se a gente brinca com a ideia de ator xamã, e o xamã consegue acessar outros mundos, a gente também tenta, por isso são aqueles cantos...não são outros, por isso a gente acaba com aquele canto e não com outro, tentar mediar, ir pra outro mundo, às vezes a gente acaba e diz – fomos todos para outro mundo...

(Antônio Salvador, informação verbal, nov/2014.).

Antônio Salvador também compartilha em entrevista alguns aprendizados que experimentou através do trabalho de Maud Robart sobre o canto não ser exatamente um canto, mas um veículo, chave e acesso. Ela afirma que para Marluí Miranda, diretora musical do *Recusa*, “[...]a música não é música, ela é um meio, um veículo, que te leva a alguma coisa ou ela te traz alguma coisa, então ela é um meio de acesso, não pode cantar qualquer música ou usar qualquer palavra”. O ator conta que quando pediu correção de pronúncia de uma palavra que usa no espetáculo ao parente *Suruí* ele se recusou, dizendo que não podia tocar naquela palavra. Quando olhamos para a música no espetáculo, não existe “fundo musical” para ações, “a música é sempre ação”, age sobre as coisas, está ali para fazer algo. Antônio afirma que os cantos ameríndios são veículos para se conversar com outro deus, para chamar alguém ou algo, para convidar à reflexão de algo e que muitos são improvisados, não cabendo a ideia de afinação.

A voz em sua dimensão sagrada é também instrumento “xamânico”, assim como outros instrumentos são, no contexto das culturas nativas. Assim como o chocalho ou o tambor servem ao xamã como instrumento de limpeza, de chamamento, de comunicação com o mundo espiritual (ARRIEN,1997), a voz e a palavra em sua dimensão sagrada, seja no teatro ou em outras esferas da vida, porta essa potência e essa possibilidade. Não só de trazer e levar tempos, espaços, pessoas, ideias, mas de permitir ao atuante/cantante um acesso a esses outros “mundos”, a partir da experiência de construção de uma corporalidade e estado de presença singular em que a consciência se experimenta como extracotidiana. A voz é veículo que conduz o ouvinte a outros mundos, mas que principalmente permite ao próprio atuante acesso a outros mundos.

Respiração

No ar se encontram todas as informações que chegam até nós e todas as que criamos a partir do movimento. Na aproximação com a *Arte do ser cantante* pude experimentar a consciência de que todo movimento, toda forma de deslocamento é movimento do ar. Como nos traz Cecília Valentim, ele é o elemento (juntamente com as partículas de água que se unem a ele) que nos liga a tudo e todos concretamente. Pois ao inspirarmos trazemos para dentro o ar que já esteve dentro de outros. É por ele que as informações sonoras, a temperatura, e a atmosfera que nos rodeia é sentida. No simples

movimento de caminhar estamos deslocando o ar e por isso, criando vibrações, muitas vezes inaudíveis para nós.

O ar é o elemento invisível. No entanto está ligado em muitas tradições à ideia de animação e de sopro divino. O ar é vida fluindo entre e nos corpos. Por ser o ar um elemento tão essencial à vida, ao ponto de podermos verificar se há vida no corpo ou não a depender da presença do ar movimentando nossos pulmões, a respiração. Há milênios é aliada das práticas espirituais mais diversas em busca da experiência de conexão da dimensão espiritual da matéria.

Todas as transformAÇÕES que a voz poética provoca em quem a gera, em quem a recebe, no espaço, são realizadas pela presença do ar e da respiração. No trabalho com Cecília Valentim a atenção à respiração é, juntamente com o princípio da escuta, o ponto de partida nascedouro do canto, a nascente do rio canto.

Tudo que move é sagrado porque tudo traz vida; então acho que sagrado fala desse lugar vivo, sagrado é esse **sopro** que vem e traz a informação, a informação do seu propósito ...o sopro, alguns podem chamar de espírito ...mas é o sopro, a informação que você traz de dentro de si, a sua beleza, isso é sagrado. A gente pode trazer uma conotação religiosa sobre o sagrado então o sagrado fica restrito a um território, mas se a gente puder ampliar isso sagrado é esse lugar que ocupo dentro de mim e que manifesta sua beleza.

(Cecília Valentim, informação verbal, nov/2014.).

David Carey em *The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice* afirma que nossa respiração está intimamente relacionada a todos os elementos de nossa humanidade: a nosso sistema interno de regulação da vida; à nossa resposta física ao ambiente como a intuição, as inspirações e os pensamentos. “Respiração é vegetativa, emotiva, intuitiva e expressiva. É portanto profundamente envolvida em nossa totalidade psicofísica integrada.” (2009, p. 185, tradução minha.)

Porque é ar. Porque eu acho que a gente...não sei eu fico pensando que é porque é ar... porque a gente se torna um ser e não mais uma pessoa. Porque a gente coliga com o espaço.... não sei se é a presença que se altera ou a presença que se concretiza. Eu diria que a presença se concretiza...no *aaarr*, no mais impalpável, muitas vezes a gente faz um esforço enorme no corpo pra estar presente, e aí quando a gente canta...você vê que a presença está na ausência também... está no *aaaaaaaaaarrrrrrrrrr*. Não está só no músculo, no tônus, na força.... está no ar , está no espaço... está como uma onda...porque o som é onda, e a gravidade é onda.; e a expressão mais viva é a expressão da onda. No canto você se iguala às matérias que talvez a gente possa chamar de *Vida*, não vida banal...aquilo que eu falei lá sobre a Maud, que ela chama de *Vida*, é complicada essa palavra...Talvez porque o ar seja aquilo que é a vida. Então aí chegou a Vida, não é a briga com a vida - e às vezes a gente vê alguém que

está brigando. Tem vozes lindas às vezes e não tem presença...então também não é só o ar, mas é uma certa qualidade deste ar ...

(Maria Thaís, informação verbal, 2014.).

Respirar é praticar uma alquimia. É aspecto fundamental do processo vocal. Cantar e falar é o processo primoroso da alquimia, em que transformamos o ar, por meio da respiração, em sonoridade, em outra forma de materialidade. RespirAR é o elemento imprescindível da dimensão sagrada da voz.

Interferência sonora 9: Insights cotidianos sobre o ar

Estou precisando tanto “mudar de ares”. Sair do lugar, onde o ar é o mesmo, respirar outros ares. Tudo que é bonito tem ar: transformar, amar, respirar, viajar, transar, brincar, plantar, mudar. CantAR é mudAR o AR. O ar nos conecta à vida e ao outro, é o elemento através do qual nos falam os deuses, é nutriente da existência, é estar em si e fora, como no trânsito marinho, é transitAR, é trazer e entregar, é receber e dar, é aceitar e manifestar.

Estar em diálogo com os dois campos de pesquisa na construção de um pensamento sobre a dimensão sagrada da voz foi para mim essencial: trouxe corpo e sobretudo meu corpo para os aprendizados e desconhecimentos que vivi ao longo da pesquisa.

Mergulhei na proposta de Cecília Valentim e fui atravessada por descobertas e experiências com a *vozcorno* que proporcionaram verdadeira transformação do ser, no encontro com minha voz/ser, ampliaram minha escuta e me colocaram em contato direto com a prática do canto como processo de cura e de *poiesis*, como prática diária na composição de minha existência no mundo. Descobri nesse processo o poder e saber da (minha) voz e o saber do encontro com outras vozes.

Na aproximação dos sujeitos da equipe de *Recusa* e na análise sobre o processo de criação sob o recorte da voz pude, ganhar mais elementos com os quais dialogar, pensando a mesma força e princípios similares da dimensão sagrada da voz, mas agora no contexto do *performer* que direciona esses elementos para a criação teatral. Nesse

caso, o encontro com os Outros (*Paiter-Suruís*), a experiência da alteridade, do mergulho concreto e metafórico no mundo desses Outros parece ter sido o elemento que me atingiu provocando novas possibilidades de percepção/reflexão na pesquisa.

8 CANTOS SOBRE ECOS DA PESQUISA

A voz é interior; é o impulso que vem da essência interna do indivíduo ligada a seus desejos e necessidades. Não se sabe o porquê, mas sabe-se que aquilo é sincero. Atuar ouvindo a voz interior significa estar conectado aos impulsos[...]inteiramente envolvido no que está acontecendo, no momento presente. (VARGENS, 2013, p.99)

Vejo ecoar na pesquisa, em ações e relações que estabeleço fora de seu âmbito oficial e formal, as sensações, ensinamentos e transformações de pensamento trazidas pelo contato com o tema da dimensão sagrada da voz. Em muitos momentos senti que essas ações não eram simplesmente *ecos*, mas que eram pontos de nutrição e, portanto, a pesquisa tornava-se também um *eco* dessas ações e experiências. Desta forma, não eram uma resposta apenas, um desdobramento da investigação, não eram apenas uma consequência. Era ambos: resposta e alavanca. Voz e Eco.

Um desses pontos “ecoantes” ou ressonâncias é a *Roda de Cantos* que conduzi entre Fevereiro e Outubro de 2015, no espaço da Associação de Teatro de Uberlândia, a qual tenho intenções de continuar a realizar, sobretudo depois que finalizei a *Formação na Arte do Ser Cantante* com Cecília Valentim. A *Roda* era aberta a quem quisesse participar e gratuita. Pessoas de diferentes idades, religiões e profissões passaram por ela. Foi importante compartilhar os saberes com os quais entrei em contato: ensinar os cantos, partilhar as sensações. Viver com outras pessoas a experiência, no papel de condutora, ajudou-me a me sentir mais apropriada do conhecimento e dos cantos, sendo ao mesmo tempo um modo de criar espaço/tempo para praticar e criar um ponto de fortalecimento prático da pesquisa. Tal ponto de nutrição, ou espaço de prática, me ajudaram na escrita, nas leituras, na digestão das referências encontradas através da pesquisa em campo.

Por uma questão de escolha, mantivemos a *Roda de Cantos* como experiência “não oficial”. No entanto, como apontado anteriormente: há sempre outras experiências que compõem a construção das investigações, e que não estão totalmente explicitadas no texto. O tema pesquisado migra para o olhar, para a voz, para as ações - portanto para pesquisador - e o acompanha, conversa com ele, mesmo quando menos se espera.

Os encontros começaram a acontecer em casa e tinham um teor mais aconchegante por isso. Preparava-me antes, pensando em um roteiro de encontro, meditando e limpando o espaço, preparando com cantos silenciosos, fazendo chá de erva cidreira, camomila, ou

água gelada aromatizada, para que esse momento de chegada das pessoas, antes do começo, fosse um espaço ritualizado de encontro e mudança de frequência de vibração.

Nesse início tratava-se de um grupo de oito pessoas frequentes. Conforme mudei o encontro para Associação de Teatro (A.T.U), no intuito de termos mais espaço, a característica do encontro mudou – quatro pessoas do momento anterior continuaram a frequentar, e surgiram participantes outros, de modo flutuante. De algum modo a mudança de espaço torna o encontro mais instável, mas não menos forte.

Pensava o encontro a partir de três momentos: a preparação, na qual buscava despertar a escuta e outra qualidade de presença, e na qual trabalhávamos alguns princípios para desinibir as pessoas em relação à emissão de som: relaxamento da laringe, trabalho com as vogais ou mesmo jogos mais lúdicos com a voz, apropriados do teatro. Nesse momento, usava alguns instrumentos musicais como chocalho, tambor e tigela tibetana; no segundo momento praticávamos cantos de tradições religiosas de culturas diversas (hinduísmo, budismo, cantos indígenas de etnias diferentes, judaísmo, islamismo etc) que aprendi através de Cecília Valentim e no Retiro de Danças da Paz.

Em alguns encontros eu escolhia homenagear uma cultura ou uma divindade, ou mesmo alguma estação ou elementos da natureza, seguindo o princípio do xamanismo norte-americano, cantávamos em média dois ou três cantos – a razão pela qual até o momento eu optei por manter a diversidade dos cantos é porque o foco estava no cantar, na relação estabelecida com a voz através das sonoridades diferentes, e na repetição e instauração de outra qualidade de presença entre os corpos. No momento final do encontro fazíamos um bate papo ou alguma vivência de registro das sensações. Houve encontros em que começamos com um canto para abrir o trabalho.

Os encontros duravam em média uma hora e meia ou duas horas, mantiveram muitas vezes um caráter mais informal, sobretudo quando apenas os quatro participantes mais frequentes estavam (Luiza Guedes, Breno Maia, Eliane Silveira e Nina Guedes Maia – bebê que acompanhou a roda desde o início, fazendo parte de danças e imersa entre as vozes e cantos).

O canto é porto aonde chego e onde parto para o lugar que sou. Escrevi isso em um momento que eu esperava o ônibus e pensava sobre a Roda de cantos conduzida pela Maria Lyra. A experiência me trouxe uma conexão maior com isso que faz parte do meu corpo que é a voz. Sempre gostei muito de cantar, mas havia muitos bloqueios, principalmente quando cantava com outras pessoas. Ficava preocupado com a afinação, com o ritmo e com o que outro

ouviria. Tudo isso travava minha garganta, não me permitia vivenciar o estado provocado por um canto livre, sem encanações.

(Breno Maia, trecho de depoimento enviado em 2015.)

Outra ressonância importante de ser partilhada como eco da pesquisa foi a performance *Troca-se Canções*⁸⁵, a qual também pretendo dar prosseguimento em 2016. A proposta era me colocar no encontro com outras vozes, disposta a trocar canções-memórias, jogar e improvisar com o que surgisse. Preparei um espaço composto por um círculo de margaridas, duas cadeiras no centro e a placa *Troca-se Canções*. Quando idealizei a performance imaginei que seria um ponto de passagem das pessoas e que apenas estariam participando quem estivesse dentro do círculo. No entanto, no momento da performance criou-se uma plateia - o público permaneceu observando o jogo de dentro até que eu sinalizasse que terminou.

Primeiro, instalava-se o silêncio, preenchido pelo constrangimento, pela ansiedade, pela simpatia, pela sensação de suspensão em relação ao controle sobre o que aconteceria. Eu procurava me manter relaxada, desarmada e aberta, vestia branco. Foi um encontro surpreendente pois as pessoas cantaram repertórios muito diversificados, enquanto alguns sussurravam, outros assumiam uma performance mais “musical” e exagerada (como o exemplo de um estudante que cantou uma canção de Whitney Houston, subiu na cadeira, deslocando-se a meu redor) – estabelecia-se assim um jogo, um diálogo. Houve também quem optasse por contar uma história. Também me surpreendia com as minhas reações e disponibilidade à medida que surgiam as canções, intuitivamente.

⁸⁵ Performance realizada no encontro ENTRECORPOS, em 2015, promovido pelos D.A (s) dos cursos de arte da Universidade Federal de Uberlândia.



Foto de Alexandre Rodrigues/Público (04/set/ 2015)





(Troca-se Canções. Fotos de Alexandre Rodrigues. 04/set/ 2015.)



Esses espaços em que sentimos se estabelecer a concretização de nossas presenças (como nos trouxe Maria Thaís em entrevista) são espaços de reconhecimento de si e de amplitude da consciência. Gosto de pensar no que nos traz Carl G. Jung (1964) ao discutir o tema da espiritualidade na perspectiva da psicanálise que criou. Ele fala sobre *imagos dei*, trata-se da imagem de deus dentro de nós, quando essa imagem é ainda sentida apenas como força transcende em nossos corpos, antes que ela tome a forma da cultura ou da instituição: é a imagem que nos coloca sensorialmente diante do mistério, do desconhecido.

É como a religião de um deus que ainda não tem a face bem desenhada, é o que está no corpo, não está numa figura que as instituições religiosas depois vão montaram, de acordo com seu viés, do seu jeito. Quando se fala de *numinosidade*, se fala de uma energia muito mais básica, corporal... É um deus que está embaixo...nessa religiosidade não se fala em conhecimento, em intelectualidade. Essa religiosidade está no corpo...quando chega a superfície vai adquirir a imagem cultural, mas ela vem de antes[...]
(João Bezinelli, informação verbal, 2015⁸⁶).

Trago essa imagem como imagem final da dissertação relacionando-a à qualidade de presença discutida nos contextos de pesquisa em campo, que é corporal e que abre fissuras no conhecido para provocar “experiências”, de fato – *imagos dei* – o estado de encontro com essa numinosidade ou “divindade” que viver em/por nós. Uma imagem que me conecta à dimensão sagrada da voz.

⁸⁶ Palestra realizada no 1º Congresso Brasileiro online: Jung, Terapias e Novo milênio. 09/07/2015.

9 REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo: USP, 1989.
- ARRIEN, Angeles. *O Caminho Quádruplo*, São Paulo: Ágora, 1997.
- BERENDT, Joachim-Ernst. *Nada Brahma: a música e o universo da consciência*. São Paulo: Cultrix. 1997.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Gerald. Revista Brasileira de Educação. n.19, jan./abr., 2002, p. 20-28.
- _____. *Tremores: Escrito sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BOSTON, J. e COOK, Rena. *Breath in Action: The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*. UK, London e USA, Philadelphia: edição realizada por autores. 2013.
- CAMPO, G. e MARTINS, JT. *Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards*. In: Urdimento-Revista de Estudos em Presença. 2014.
- CAON, Paulina Maria. *Construir corpos, tecer histórias – educação e cultura corporal em duas comunidades paulistas*. Dissertação/USP: São Paulo. 2003.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon. 2010.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística*. In: Revista Cena n. 7. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- HAMPATÉ BÂ, Hamadou. *A tradição viva, em História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. (Organizado por Joseph Ki-Zerbo). São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980, pp.181-218.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *A Terra dos Mil Povos. História Indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis. 1998.
- JUNG, C. G. (1997). *A energia psíquica*. In Obras completas de C. G. Jung, (Vol. 8i). Petrópolis: Vozes. Originalmente publicado em alemão em 1927. Jung, C. G. (2000).
- _____. *O Homem e Seus Símbolos*, RJ, Nova Fronteira, 1964.
- LIMA SANTOS, Maria Thaís (org.) *Balagan Companhia de Teatro*. São Paulo: PROAC. 2015.
- LOPES, Sara Pereira. *Tese de Livre-Docência - sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)*. Campinas/Unicamp 2004. p.8-11)
- MARTINS, José Batista Dal Farra. *Percursos poéticos da voz*. In: Sala Preta. Dossiê Voz, vol. 7, p. 9 – 16. 2007.

MOSE, Viviane. *Toda palavra*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2008.

MOTTA LIMA, Tatiana. “*Cantem, pode acontecer alguma coisa*”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.3, n.1, p. 220-240, jan/abr.2013.

_____. *Palavras Praticadas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade*. Rio de Janeiro: anais do VI Congresso de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Cênicas. 2010.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2009.

_____. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro. 7letras, 2009.

OKAMOTO, Eduardo e SALVADOR, Antônio. *Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo Recusa, da Cia teatro Balagan*. In: Dossiê Espetáculo: Recusa/ vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 139-153.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores Discretos da Subjetividade*. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São. Paulo; Editora Cortez. 2010. 637páginas. Epistemologias do Sul.

SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*, London, New York: Routledge, 1997; 2nd edition 2001.

SZTUTMAN, Renato. *A potência de Recusa – algumas lições ameríndias*. In: Dossiê Espetáculo: Recusa/ vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 163-182.

TURNER, Victor W. *O processo ritual*. Rio de Janeiro: Petrópolis:Vozes. 2013.

VALENTIM, Cecília e SHUHMAYA. *Círculo de prática de mantras: Matrika*. São Paulo: sem editora. 2012.

VARGENS, Meran. *A voz articulada ao coração*. São Paulo: Perspectiva.2013.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG Humanitas. 2010.

Palestras ou Referências da “palavra em pé”

BONDÍA, Jorge Larrosa. *A Palavra Muda*. Congresso Anual da Associação Brasileira de Artes Cênicas: UFMG, Belo Horizonte, nov/2014.

GARÇON, Thibaut. *Voz e Ritual. Palestra de Maud Robart, proferida no V Interfaces Internacional: UFU/USP/UNICAMP em Uberlândia*, 13 de outubro/ 2014.

LIMA SANTOS, Maria Thaís. *Voz e Ritual. Mediação da Palestra de Maud Robart, proferida no V Interfaces Internacional: UFU/USP/UNICAMP em Uberlândia*, 13 de outubro/ 2014.

LOMES, Sara. *Oralidade. Palestra proferida no I Seminário “A Voz e a Cena”*. UFU, outubro/ 2011.

LUDWIK, Flaszen. *Grotowski & Companhia Palestra proferida no Simpósio Repensando Mitos: Grotowski: Unicamp*. Março/2015.

MONICA, Francesca Della Monica. *A dimensão espacial e dionisíaca da ação vocal. Palestra inaugural proferida no III Seminário A Voz e a Cena, UNB*, novembro/2013.

Referências videográficas

CIA BALAGAN, *Teaser do Espetáculo Recusa*. 2014:
<https://www.youtube.com/watch?v=ie7S8jNpyi8>

CIA BALAGAN, *Entrevista com atores de Recusa*. 2013:
<https://www.youtube.com/watch?v=f7Vx6NsDR8M>

CIA BALAGAN, *Filmagem de Recusa em DVD*, 2015.

GREGORY, Mercedes. *Fragmento de documentário: With Jerzy Grotowski*. 1985.
<https://www.youtube.com/watch?v=g3Kp0dtzHso>

GROTOWSKI, *O Príncipe Constante*
<https://www.youtube.com/watch?v=5Poc5QvfWbw>

VALENTIM, Cecília. *Jornal alternativo, Roberto Inácio*. 2014:
<https://www.youtube.com/watch?v=pRrlgr2HXJY>

VALENTIM, Cecília. TED. *Quando o ser encontra sua voz*. 2013:
<https://www.youtube.com/watch?v=sbOvTiflPEw>

Websites (acessados ao longo do ano, 2015)

<http://ceciliavalentim.com.br/>

www.ciateatrobalagan.com.br

www.ciateatrobalagan.com.br/wp-content/uploads/2014/10/cad_ped_recusa.pdf