

*Processo Compositivo da Vocalidade
Poética na Dança-teatro
Flor das Águas*

**Janaina Trasel Martins*

Resumo

Neste artigo serão compartilhados os procedimentos criativos e compositivos para o desenvolvimento da vocalidade poética na dança-teatro Flor das Águas. O eixo temático deste espetáculo foi o elemento água e suas relações com a natureza feminina, em seus aspectos culturais. A dramaturgia da obra cênica foi constituída através de práticas de improvisação, nas quais foram tecidas relações entre corpo, voz e palavra, entre dança e teatro. Serão compartilhados alguns dos procedimentos realizados na direção das atrizes e na direção da encenação, com vistas às composições da vocalidade poética, da palavra falada, da palavra cantada e das sonoridades das cenas.

Palavras-chave: dança-teatro - ação físico-vocal - palavra falada - vocalidade feminina

Abstract

In this article the creative and compositional procedures for the development of poetic vocality in the dance theater Flower of Waters will be shared. The main theme in this performance is about the water element and the relationship with the feminine nature in her cultural aspects. The dramaturgy of this scenic performance was created through improvisation practices, in which it were woven relations between body, voice and spoken word, between dance and theater. It will be shared some of the practical procedures in the direction of the actresses and the stage direction, with the goal to compose the vocality, the spoken word, the chants and the sounds compositions for the scenes.

keywords: dance-theatre - physical-vocal action - spoken word - female vocality

Nascentes: as práticas de improvisação corpo-voz-palavra

A dança-teatro Flor das Águas nasceu da vontade de realizar uma montagem artística tecendo relações entre corpo, voz e palavra, entre dança, teatro e canto, tendo como eixo temático do espetáculo as águas. Dentro deste tema, no processo de criação mergulhamos nos mitos, nos ritos, nas poesias, nos cantos e nos estudos ambientais sobre as águas.

Com o grupo de pesquisa Poéticas da Voz e do Corpo na Arte¹ iniciamos o trabalho de montagem de Flor das Águas² em 2011³, ano em que foi realizada a preparação dos atores. Em 2012⁴ iniciamos o processo de criação do espetáculo e estreiamos no final deste mesmo ano. Em 2013⁵ e em 2014 foram realizadas as temporadas de apresentações artísticas. No ano de 2011 pesquisamos a dramaturgia do movimento corpóreo-vocal a partir de exercícios de dança contemporânea⁶. Realizamos práticas de improvisação pesquisando as dramaturgias do corpo-voz em relação às águas através de exercícios com objetos cênicos (bacias, guarda-chuva, moringa) e de exercícios na natureza (mar, lagoa, cachoeira). Com estes, tecemos relações compositivas entre dança e canto. No ano de 2012, quando firmou-se o grupo de pesquisa constituído somente por mulheres, o foco firmou-se na dramaturgia do corpo feminino. Pesquisamos sobre os ciclos do corpo feminino (fertilidade, fecundidade, gestação, maternidade) e as relações com a natureza ambiental, social e cultural. Criamos relações compositivas de cantos e danças sobre a água nos trânsitos entre a corporeidade feminina, a cultura e a natureza.

Mergulhadas no eixo temático sobre as águas, as práticas de improvisação foram o caminho de desenvolvimento do processo de criação. A minha proposta enquanto diretora artística foi um processo compositivo colaborativo, calcado na união das criatividades das dramaturgias corporais (das atrizes nas criações de suas partituras de ações físico-vocais-verbais e da direção artística nas conduções das práticas de improvisação do processo de criação e nas concepções estéticas das cenas).

Para o processo de composição da obra cênica eu escolhi não partir de um texto dramático prévio e sim optei em utilizar poesias, cantos, textos mitológicos e textos científicos para inspirar a composição cênica. A relação com as palavras dos textos era de uma escuta sensorial das sensações, impressões e ressonâncias dos sentidos tecidos pelo corpo. Em alguns exercícios experimentamos a palavra como ponto de partida do movimento, em outros exercícios experimentamos a palavra como ponto de chegada. Cada atriz, no estudo dos textos inspiradores, transformava-os através da sua corporeidade, de seu imaginário corpóreo, compondo assim as suas partituras de ações físico-vocais-verbais.

Nos estudos teóricos, com “A água e os sonhos” de Gaston Bachelard (1997) navegamos na literatura poética sobre as águas, a imaginação da matéria e a sua qualidade simbólica feminina. Com os poemas sobre as águas dos rios do poeta Manuel de Barros (2010), navegamos no desvelar dos sentidos poéticos, imagéticos e sinestésicos das palavras. Com os estudos científicos do Dr. Masaro Emoto (2006, 2007) aprendemos sobre as vibrações do som, da palavra e da música e as suas influências nas vibrações das moléculas de água. Também realizamos pesquisas científicas investigando temas sobre a água em relação com o corpo e com o meio ambiente, como a falta de água, as inundações, as hidrelétricas e seus impactos na sociedade. Com os diversos textos a respeito de mitologias indígenas e afro-brasileiras mergulhamos no estudo das divindades femininas das águas. Estudamos os simbolismos dos arquétipos femininos e suas relações culturais com a nossa corporeidade na contemporaneidade. E investigamos a qualidade feminina das águas que subjaz todos os simbolismos, representações e arquétipos culturais.

Estes estudos teóricos sobre as águas serviram como inspirações para as práticas de improvisação corpórea com as palavras. Nos exercícios de criação, as atrizes eram convidadas a escolherem as palavras que gostariam de vocalizar em cena. Outras vezes os textos serviam como inspirações para o despertar das próprias criações textuais das atrizes. Foi pelo tecer dos sentidos corporais de cada uma de nós, atrizes e diretora, que fomos selecionando as palavras a serem vocalizadas em cena. Assim, com uma escuta atenta aos sons das águas que borbulhavam dentro de nós, as conexões dramatúrgicas foram sendo compostas. O processo de com-

1 O grupo de pesquisa Poéticas Vocais é vinculado ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. <http://www.poeticasdavoz.ufsc.br/>

2 <http://www.flordasaguas.wix.com/flordasaguas>

3 Alunos integrantes do grupo de pesquisa em 2011: Juliana Schiavo, Marcela Trevisan, Thais Sousa, Thais Kniss, Valquiria Vasconcelos, Bruno Santos, Claudinei Sevegnani.

4 Alunas integrantes em 2012: Ieda Moraes, Juliana Schiavo, Marcela Trevisan, Thais Sousa.

5 Alunas integrantes em 2013 e 2014: Ieda Moraes, Marcela Trevisan, Thais Sousa, Thais Kniss.

6 Os exercícios de dança contemporânea sobre a dramaturgia do movimento foram conduzidos em 2011 por Claudinei Sevegnani, na época aluno bolsista deste projeto (SEVEGNANI, 2011).

posição foi calcado em uma perspectiva de abertura para o processual. As palavras de Pareyson ressoam com o nosso processo:

O processo criativo é caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução; pela co-presença da incerteza e orientação; e é guiado pela dialética da forma formante e da forma formada [...] Eis como o processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta: liberdade e obediência; tentativa e organização; escolha e coadjuvação; construção e desenvolvimento; composição e crescimento; fabricação e maturação (PAREYSON, 2001, p. 189/192).

Flor das Águas foi um processo compositivo guiado pela intuição, pela sensibilidade e pela união do trabalho em grupo. Desvendamos mares dentro de nós, fluímos com os movimentos das águas internas em relação com as águas externas. E dentro de uma pedagogia interacionista, de relações de si, consigo, com o outro, com o coletivo, aprendemos mais sobre o mundo vivo como uma rede de relações.

A ordem das concepções das cenas e dos ensaios não seguiram uma linha de ações contínuas, mas estas foram permeadas por entrelaces, de acordo com o fluir criativo que a intuição conduzia. As cenas do espetáculo Flor das Águas são: 1) Ritual das Deusas das Águas, 2) Água Capitalizada, 3) Mar, 4) Lavadeiras, 5) Goteira, 6) Chuva, 7) Cachoeira. E assim constituiu-se Flor das Águas, que em um entrelace entre teatro, dança e canto, reverencia a poética do feminino, do ventre do corpo e do ventre da Terra, e convida a mergulhar nas águas primevas que flui do seio da Grande Mãe Natureza.

A seguir irei relatar as práticas de improvisação de corpo, voz, palavra e canto que realizamos no processo de criação e de composição cênica. Este relato será desenvolvido a partir de minhas concepções enquanto diretora artística (na direção das atrizes e da encenação) e com alguns depoimentos das atrizes sobre suas dramaturgias corporais⁷.

Gotas Criativas: a composição das ações físicas, vocais e verbais

No processo de composição de Flor das Águas as práticas de improvisação tinham como objetivo estimular uma criação calcada nas dramaturgias corporais, incentivando as musicalidades, tons e sons de cada corpo-vocal, para então tecer a dramaturgia da obra cênica de Flor das Águas. Sobre a dramaturgia do corpo, diz a professora de dança Cristiane Greiner:

Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre corpo e ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro e o fora do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação [...] Para pensar na dramaturgia de um corpo há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado; nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo); o real e o imaginado; o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados); assim como durante as predições; o fluxo inestancável de imagens; oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p. 73/81).

Nas práticas de dramaturgia do movimento para a composição de Flor das Águas, trabalhamos a ampliação do imaginário que habita o corpo, acessando memórias e afetividade em relação ao eixo temático das águas e desenvolvendo novas relações criativas. A fim de ampliar os sentidos sinestésicos⁸ e cinestésicos⁹ sobre o tema das águas, trabalhamos sobre a execução das ações corpóreas com objetos cênicos, tais como bacias, guarda-chuvas, vasos/moringas de barro, chocalhos, pau-de-chuva. Com os objetos cênicos o foco de atenção estava na execução dos movimentos em relação com a materialidade física do objeto, as texturas, o peso, as sonoridades e as relações destas potências gestuais e sonoras com as sensações e o imaginário corporal que dali

⁷ Depoimentos das atrizes que apresentaram o "Flor das Águas" em 2013 e 2014: Ieda Moraes, Marcela Trevisan, Thais Sousa, Thais Kniss. Os relatos que aparecem no texto foram escritos por elas em março de 2014.

⁸ Sinestesia: Sensação, em uma parte do corpo, produzida pelo estímulo em outra parte. Relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente, exemplo: um som que evoca uma imagem (FERREIRA, 1986, p. 590).

⁹ Cinestesia: sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros (FERREIRA, 1986, p. 407).

surgia. Assim, o sentidos dos movimentos corpóreos iam surgindo em suas dimensões físicas, afetivas, intuitivas, perceptivas e criativas durante as execuções das ações.

Cito o exemplo da cena das Lavadeiras: a pesquisa dramatúrgica desta cena começou com exploração dos movimentos com as bacias, sem nenhuma pretensão semântica de representação, apenas pesquisando a relação do movimento corporal em relação com o objeto (peso, textura, sensação, movimentos). A partir destes exercícios que foi sendo composta a coreografia de dança que integra esta cena. Nas vozes das atrizes:

Muitas de nossas cenas surgiram a partir de movimentos improvisados com os objetos: Começamos nossa pesquisa de movimentos primeiramente com as bacias para a cena das lavadeiras: Experimentei diversos movimentos com uma bacia: misturando gestos e ações cotidianas com movimentos extracotidianos: fui criando uma seqüência de movimentos que fez parte da coreografia (Marcela Trevisan, 2014).

No decorrer dos experimentos da pesquisa de movimento do corpo em relação as bacias foram surgindo os sentidos que permearam a composição da partitura: Como vivem essas mulheres? Como elas sobrevivem quando longe dos rios? E o que contam quando na margem de sua abundancia: enquanto lavam conversam e trocam conhecimentos entre si: Como elas andam, como elas falam e como cantam?" (...) No decorrer da pesquisa: em um ensaio da cena das Lavadeiras do Rio, compus uma canção lamento à capela: A procura d'água: que conta sobre as Lavadeiras do Sertão Nordes tino em sua saga sobre a seca em busca das águas (Ieda Moraes).

Foi no decorrer dos ensaios, nas execuções e repetições dos movimentos desta coreografia, que os sentidos, as associações e os imaginários corpóreos foram sendo aprofundados. No fluir desta pesquisa da dança com as bacias, trabalhamos também com o arquétipo das lavadeiras de rio, experimentando a força dos cantos de tradição das lavadeiras e tecendo relações com os nossos sentidos corporais. Com estas práticas de improvisação, pesquisamos nesta cena os entrelaces entre o real do corpo que dança e canta e a teatralidade na representação de personagens ficcionais. Pesquisamos os sentidos corporais e os símbolos, as potências dos movimentos corpóreo-vocais e as referencialidades culturais.

A fim de aprofundar as intenções dos movimentos corpóreos, conectando-os com os impulsos orgânicos de vida, sendo o eixo temático do espetáculo sobre as águas, as práticas de improvisação, além de serem realizadas na sala de ensaio, foram realizadas também nas águas de Florianópolis (mar, na lagoa, no rio, na cachoeira ¹⁰). Este procedimento de ensaios na natureza visaram inspirar e estimular a criação poética do movimento via uma experiência dotada de sentido sensorial, com estudos do movimento do corpo e da voz a partir da sensorialidade do toque da água no corpo, do peso, fluxo, ritmos, textura, sabor. Nas voz da atriz:

Para conseguirmos transpassar mais fortemente essa relação com a água em cena: nós tivemos muitas vivências na natureza: Nos encontros que tivemos nas praias e nas cachoeiras fizemos vocalizações: cantamos mantras e cantos rituais para as divindades das águas: Dançamos no mar ouvindo seu barulho sentindo seu sal batucando na água pesquisando sons possíveis: atendo nos ao estado sensorio emocional que tal experiência com a água nos trazia (Marcela Trevisan, 2014).

As práticas realizadas nas águas da natureza contribuíram para aprofundar a pesquisa compositiva dos corpos-vocais, a fim de que os movimentos estivessem ancorados na organicidade do impulso de vida e com qualidade na presença energética das intenções. No estudo sobre a ação físico-vocal, Jerzy Grotowski contribui com a constatação de que a organicidade que alimenta a ação tem a ver com “a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, do potencial do corpo humano, de uma corrente quase biológica de impulsos” que vem do interno e vai para o cumprimento de uma ação precisa (GROTOWSKI apud BURNIER, 2001, p. 52). Buscamos a força da intenção que rege os movimentos corpóreo-vocais das palavras faladas ou cantadas, a partir dos novos sentidos que as práticas de improvisação na natureza propiciaram. Na voz da atriz:

Nas vivências nas cachoeiras mergulhamos e cantamos: o que foi essencial para o ancoramento da profundidade das intenções da cena da Cachoeira: Nesta cena cantamos um canto à orixá feminina

¹⁰ Locais dos ensaios: na Praia Mole, na Lagoa do Peri, na cachoeira do Poçoão, no rio do Córrego Grande, na cachoeira do Sertão do Peri – na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Oxum tocando e dançando uma partitura com o instrumento musical pau de chuva: Na sua plasticidade a cena é simples, mas o que realmente a faz especial são as intenções que foram alcançadas com as buscas e entendimentos da força da cachoeira e da força feminina de Oxum: nas reflexões, conversas, pesquisas e vivências na cachoeira (Thais Kniss, 2014).

Estas práticas improvisacionais realizadas na natureza e com os objetos cênicos eram permeadas por um trabalho com cantos femininos. Os cantos femininos foram utilizados tanto como procedimento pedagógico no processo de criação, quanto para a composição sonora de algumas cenas do espetáculo. Cantar canções sobre as águas fazia parte de todos os nossos encontros. As canções eram as chaves para o despertar da consciência corpórea e vocal a ser desenvolvida em determinado dia de ensaio: o canto fazia brotar qualidades vibratórias no corpo, estimulava o imaginário sobre as águas, afinava a consciência sobre o ato de vocalizar, conectava todas nós umas com as outras, bem estimulava as intenções das ações físico-verbais a serem desenvolvidas naquele dia de ensaio.

Com os cantos trabalhamos as dimensões fenomenológicas, imagéticas, arquetípicas e mitológicas sobre os aspectos femininos relacionados às águas. Cantamos: 1) canções rituais femininas com temáticas sobre a mulher provindas de culturas indígenas da América Latina (cantos para Patchamama¹¹ /Madre Tierra); 2) canções sobre as Orixás afro-brasileiras das Águas (Iemanjá¹², Nanã¹³, Oxum¹⁴, Ewa¹⁵); 3) canções tradicionais de Lavadeiras. Estas tradições foram escolhidas pelos ensinamentos que trazem sobre os ciclos da corporeidade feminina e pelas conexões arquetípicas que estabelecem com o aspecto feminino da natureza. Estudamos sobre os arquétipos femininos e as relações destes com as nossas próprias mitologias corporais.

Para além do ato de apenas representar simbolicamente o arquétipo feminino, com os cantos trabalhamos as qualidades energéticas dos arquétipos, tecendo relações com a nossa corporeidade na e da natureza. Ao cantarem, as atrizes eram convidadas a desvelar as qualidades vibratórias de cada canção, buscando as raízes, os impulsos das ações e as sensações corporais despertadas durante o ato de cantar. Com os cantos ampliamos a percepção sobre a dinâmica interna e o modo de executar a ação físico-vocal, as energias que a movem, a força vital, as vibrações, as energias, as percepções, as imagens, os sentidos, as qualidades dinâmicas do movimento. Os cantos eram para nós ritualísticos e serviram como sementes plantadas no útero da criação a fim de despertar os impulsos de vida na composição cênica.

Uma inspiração para este trabalho com cantos de tradição na prática do ator é o trabalho vocal de Maud Robart, focalizadora dos cantos de tradição afro-caribenhos na fase da pesquisa da “Arte como Veículo” de Jerzy Grotowski¹⁶. Maud Robart (2006) compartilha que o seu trabalho com os cantos rituais de tradição são um caminho para o despertar da consciência do corpo, e que por meio da sabedoria combinatória que se liga entre intenção e ação, pensamento e emoção, palavras, ritmos e sons, aprendemos sobre a inter-relação entre tudo o que existe: “Em seguida, é possível sentir que “é a música que te canta” ou mesmo “tudo vive, tudo canta e tudo dança” (ROBART apud TINTI, 2006, p.45) (tradução minha)¹⁷.

Em Flor das Águas, com os cantos de tradições atravessamos culturas ancestrais e contemporâneas, ampliamos a consciência sobre a teia interconexa que nos interliga em uma unidade e que transpassa qualquer percepção dualística entre corpo-mente, interior-exterior, espaço-tempo. As canções nos conectaram com as forças profundas da vida, evocando a nossa própria presença, e nos convidando a reverberar juntas a uma só voz a força da energia feminina. Na voz da atriz: “Com esses cantos, saudamos os povos e a natureza, formando um grande coro feminino” (Ieda Moraes, 2014).

Para adentrar na profundidade da força das canções ritualísticas, as vivências com os cantos além de serem praticadas entre nós, foi também vivenciada com nossa participação no ritual¹⁸ da tenda de suor indí-

11 Patchamama: do quíchua Pacha: “universo”, “mundo”, “tempo”, “lugar”, e Mama: “mãe”. Patchamama, “Mãe Terra” é a deidade máxima dos Andes. Pachamama é considerada como uma divindade relacionada com a terra, a fertilidade, a mãe, o feminino.

12 Iemanjá: orixá feminina que representa a Rainha do Mar.

13 Nanã: orixá feminina que representa a memória ancestral, é uma divindade avó, regente das águas dos pântanos, das chuvas, dos mangues, terra molhada, lama.

14 Oxum: orixá feminina que reina sobre a água doce dos rios e das cachoeiras.

15 Ewa: divindade feminina das águas, às vezes, associada à fecundidade. Está ligada às mudanças e transformações da água, rainha dos mistérios e da magia.

16 Maud Robart trabalhou com Grotowski com os cantos sagrados dell’etnodramma vodu afro-haitiana, do ano de de 1977 até 1993

17 No texto original: “Allora, e forse possibile sentire che «è il canto che ti canta» o ancora che «Tutto vive, Tutto danza e Tutto canta». (ROBART apud TINTI, 2006, p.45).

18 Temazkal conduzido por Pedra Rosa Urkupimi, na Lagoa da Conceição, Florianópolis, em junho de 2013.

gena denominado temazkal. O temazkal é uma sauna indígena. Em formato de uma oca redonda, em geral tem por volta de 1.5m de altura, e entre 3 a 4 metros de diâmetro. Representa simbolicamente o útero da Mãe Terra. Dentro desta oca, ficamos dispostas em círculo sentadas em contato com a terra. No centro estava o buraco cavado na terra aonde foram colocadas as pedras quentes, previamente aquecidas na fogueira do lado de fora da cabana. Lá dentro da oca, entramos em contato com as águas internas das emoções, com as águas borrifadas nas pedras que geravam o vapor e com as águas do suor do nosso corpo. Nos sentimos no ventre da Mãe Terra e em contatos com estas águas, cantamos canções indígenas. Nas vozes das atrizes:

O suor abundante e os cantos ininterruptos alteraram minha percepção e sensibilidade: Me sentia extremamente conectada com as pessoas que estavam ali: como se fôssemos um corpo só: onde um movimento sonoro iniciado no outro canto da roda chegava a mim no mesmo instante: O respirar tornou-se um só movimento: uma dança ritmada: Sentia que aquele ar já estava dentro dos meus órgãos e não havia mais separação entre lado de dentro e lado de fora: Me lembrou muito a descrição de um feto dentro do útero e senti que minha memória corporal conhecia a situação (Thais Sousa: 2014).

Na vivência do temazkal pude perceber uma conexão útero-Terra: Ao mesmo tempo que sentia a força do feminino: da potência geradora em mim: sentia a fragilidade da menina que necessita de colo de sua mãe: que no caso era a terra quem me dava quando eu me deitava na posição da criança ao nascer: Cantávamos muitas músicas sagradas indígenas o que me permitiu ter a percepção da força do verbo e de sua vibração como objeto de transformação interior (Thais Kniss: 2014).

Na vivência do temazkal adentramos na força dos cantos ritualísticos indígenas, abrindo a nossa escura para os mistérios que estão contidos nas profundidades da sabedoria corporal, nas interconexões entre as águas internas do corpo feminino em relação com as águas da Mãe Terra. Com esta vivência, aprofundamos as percepções sobre a força que tem um canto de poder de despertar qualidades vibracionais no corpo e ampliar consciências¹⁹. Assim, os aprendizados com os cantos ritualísticos trouxeram o entendimento da força da ação vocal. Na voz da atriz:

Segundo as minhas experiências e conclusões tiradas a partir destas práticas com o espetáculo: um canto ritualístico é tido como sagrado justamente pelo poder latente que se encontra: primeiro em suas palavras: e segundo na intenção em que se é cantado: Se cantamos com verdade: força: foco e conexão: estes cantos tem um poder extraordinário energético: vibratório e transformador que alcança a quem canta e aos ouvintes (Thais Kniss: 2014).

Por meio dos cantos realizávamos rituais internos, pesquisando a nossa dramaturgia corporal, pesquisando as escrituras criativas do nosso corpo de mulher. Ao cantarmos sobre as águas e para as águas, sobre a mulher e para a mulher, sentimos a existência pulsando no corpo, conectando o nosso ritmo individual com os ritmos da natureza. O trabalho com as canções sobre as relações entre a água e a mulher nos trouxe aprendizados sobre as sabedorias ancestrais e as contemporâneas a respeito da corporeidade feminina e as suas relações com a natureza ambiental e cultural.

A partir das práticas de improvisação na natureza e demais procedimentos relatados aqui sobre os exercícios com objetos cênicos e com os cantos rituais, foram sendo compostas as partituras de ações físico-vocais-verbais. Tais ações físico-vocais, criadas pelas dramaturgias corporais das atrizes, ao serem, regadas através da repetição, iam sendo elaboradas em um processo evolutivo de composição. E eu, no papel de direção artística, ia estimulando, conectando as criatividade e tecendo as concepções cênicas.

Ondas sonoras: a composição das ambiências das cenas

No tecer das cenas, com o intuito da composição das ambiências sonoras, propus enquanto diretora da encenação, de realizar alguns procedimentos cênicos a fim desenvolver composições com a vocalidade das

¹⁹ "Com os sons, é possível mudar os ritmos de nossas ondas cerebrais, nosso ritmo cardíaco e nossa respiração. Os estu-
diosos têm atribuído faixas de ondas cerebrais distintas aos diversos estados de consciência" (GOLDMAN, 1994, p. 22).

palavras por seus potenciais acústico, energético e imagético.

Na primeira cena, a do Ritual das Deusas das Águas, as composições tiveram várias matrizes de inspiração, principalmente sobre as relações entre os ciclos do corpo feminino e os ciclos da natureza (fertilidade, gestação, nascimento) e sobre os mitos relacionados às divindades femininas das águas, nas tradições indígenas e dos orixás. Inspiradas pelas práticas dos cantos rituais femininos, trabalhamos nesta cena sobre o potencial da ação vocal de gerar ambiências sonoras por meio das sonoridades das palavras. A fim de pesquisar os aspectos sonoros das palavras, escolhi trabalhar com a língua da etnia indígena Guarani, importante influência linguística ancestral do povo Brasileiro. Com a língua Guarani, aprendemos sobre a força criativa da ação vocal²⁰. Como explica o indígena Kaká Werá Jecupé, para os Guaranis “o ser humano é percebido como ‘alma-palavra’, Ser e tom tem o mesmo sentido. Linguagem, alma e palavra são uma coisa só” (JECUPÉ, 2001, p.55).

A partir das percepções sensoriais do nosso corpo criamos composições sonoras realizando um jogo vocal com as palavras do dialeto Guarani. Como diz Paul Zumthor, o que integra um intérprete que canta na tradição é a ação da voz. Constata o linguísta que o corpo que vocaliza traz a sua impressão sobre o canto através de suas percepções sensoriais, atualizando a tradição pela movência da oralidade (ZUMTHOR, 2001). Honrando a tradição como um impulso vivo, entrelaçamos as nossas memórias corporais com as memórias ancestrais em uma alquimia criativa.

Navegamos por entre as palavras da língua indígena Guarani e estas como iscas nos fizeram mergulhar na profundidade que envolve as palavras. Deixamos-nos envolver pela dimensão sonora das palavras, pelas qualidades vibratórias dinamizadas no cantar, e assim experimentamos a sabedoria indígena de vibrarmos em unidade com o som. A pesquisa das sonoridades das palavras Guaranis, nos trouxe ensinamentos sobre a força criativa da ação da vocal, bem como o trabalho com as ressonâncias vocais. Na voz da atriz:

Para a primeira cena a cena do Ritual das Deusas das águas trabalhamos vocalizações e em vários momentos dessas experimentações, como por exemplo num estudo de improvisação com os harmônicos, surgiram ressonâncias incríveis onde fui sensorialmente levada para outros estados de consciência: A sonoridade das frases que escolhemos para falarmos na língua tupi guarani juntamente com o jogo vocal que criamos na cena do batismo na água do lago também me levava para um outro estado sensorial (Marcela Trevisan, 2014).

A pesquisa da palavra associada a vocalidade e a sonoridade foi também desenvolvida na cena das Lavadeiras. As diversas camadas de abstração que apareceram no processo criativo (as variações entre a atuação performativa do corpo dançante e da voz cantante e a representação figurativa das personagens lavadeiras) eu utilizei como procedimento estético na concepção da cena das Lavadeiras. A fim de promover diversos graus de percepção entre a dimensão real e onírica, também teci as diferentes formas de vocalização da palavra em cena com jogos vocais com foco na materialidade acústica da palavra: palavras faladas justapostas independentes uma das outras, monólogos, fala na contação de histórias, personagens falando simultaneamente com jogos de variações de intensidades, fala espontânea com percussão sonora com os tecidos, canto desafinado propositalmente. Estes procedimentos cênicos tinham como intuito romper com o nexos causal narrativo das ações verbais, extrapolar a narrativa textual linear de sequência dos acontecimentos e dissolver as fronteiras entre presente e passado, através de procedimentos com o uso da palavra em cena que vão além da concatenação linear das ações via falas dialogadas.

A pesquisa de composições sonoras tecidas pelas relações entre aspectos semânticos da palavra e materialidade acústica foram desenvolvidas também na cena da Água Capitalizada. Nesta cena foi feito um estudo de dados reais sobre questões sócio-econômicas-ambientais a respeito das políticas sobre a água e foram coletados, na internet, dados estatísticos e frases repletas de números. A partir destes dados, foram alinhavados diálogos entre as personagens calcados na criação de uma ambiência acústica com a predominância sonora de números estatísticos. A proposta foi a de gerar um emaranhado sonoro com as falas dos números por meio da voz manipulada pelo microfone com o efeito midiático do eco. O objetivo dos jogos de ecos vocais foram o de, através do emaranhado das falas, criar uma ambiência sonora com o foco mais na sensação sinestésica do que no entendimento semântico das palavras proferidas em cena. Através de intermediações tecnológicas e através

20 “TUPĀ (Tu = som, Pan = totalidade): O grande som primeiro.[...] TUPY (Tu = som, py = de pé), Tupy quer dizer som de pé, ou seja, o ser humano. [...] O ser humano é percebido como “alma-palavra” – é o que se expressa mediante a linguagem e por meio do pensamento. Para essa percepção é necessário ampliar o nosso conceito de som para além da vibração sonora, para percebê-lo como corpo-vida, princípio dinâmico da luz cuja forma denominamos ‘consciência’” (JECUPÉ, 2001, p.79;55;55).

da localização da caixa amplificadora atrás da platéia, o objetivo foi o de gerar uma dimensão espacial da voz em que fosse criado uma distância entre o corpo que produz o som e a reverberação da voz em eco pelo espaço, uma distância entre o corpo que fala e a voz propagada. Entre as diversas camadas de sentidos da cena, vislumbramos também uma reflexão sobre a relação dicotômica que se estabelece na sociedade contemporânea em que há uma valorização da mente racional em detrimento dos aspectos sensitivos do corpo, uma distância entre os ciclos da natureza e os ciclos do corpo. Sobre os sentidos desta cena na percepção das atrizes:

Toda a dramaturgia desta cena é feita para causar um grande desconforto. As falas são predominantemente vocalização de números, de dados estatísticos. As falas se enrolam em alguns momentos todas falam juntas e há também um microfone em cena com um forte eco. Tudo com o propósito de trazer essa densidade do materialismo e destoar fortemente da sutileza que há nas outras cenas que demonstram o equilíbrio e harmonia com a natureza (Thais Kniss, 2014).

No tecer compositivo, as cenas ficaram com características de interconexões rizomáticas, não lineares, transpassando as fronteiras de espaço e tempo, ficção e realidade - tanto na dramaturgia visual, na textual (verbal e vocal), quanto na corporal.

Das gotas ao oceano

Os procedimentos compositivos exemplificados tiveram como objetivo experimentar modos de composição da palavra falada e cantada na cena e suas relações com a dramaturgia do corpo. A performatividade vocal dos cantos sobre mulheres, feito para mulheres e cantado por mulheres expandiu nossa consciência sobre a corporeidade feminina e as nossas relações com a natureza ambiental e cultural. A performatividade vocal dos cantos, os modos de executar a ação vocal nos trouxe de ensinamento o aprendizado sobre as qualidades vibracionais que permeiam a ação vocal, sobre o território do dizível e do indizível.

Navegamos para além das fronteiras entre o teatro e a dança, entre a dramaturgia textual e a dramaturgia corporal, entre a representação e o vivido, entre a realidade e a ficção, entre o corpo, a voz e a palavra, entre o material e o espiritual. Fomos além de uma percepção dualística de dentro e fora, sujeito e objeto, e aprendemos sobre as interrelações entre o nosso corpo e a natureza, ampliamos a consciência sobre a existência como uma unidade. Na voz de uma das atrizes: “Os choros, os risos, os ciclos, as trocas. Quando me dei conta, estávamos criando não somente um espetáculo, mas também uma nova união através de rituais sagrados, percebendo a vida como sagrada” (Ieda Moraes, 2014).

Nestes quatro anos nos aventuramos em um processo colaborativo de criação da dramaturgia textual, corporal e vocal ancoradas na força feminina. Experimentamos o elemento água das nossas emoções, e cada vez mais fomos nos conectando com a confiança em um processo de criação colaborativo, guiado pela intuição e união de criatividades. Mergulhamos nas águas benditas da vida e parimos a nossa feminitude consciente, firmadas na escritura cênica enraizada no florescer da musicalidade de cada corpo, com seus sons e com seus tons, formando nossos acordes.

Dos sons que emergiram na experiência da montagem de Flor das Águas ressoa e ecoa a voz das águas primevas que continua a nos convidar a mergulhar nas qualidades femininas do ventre do corpo e do ventre da Mãe Terra. Como gotas de água seguimos fluindo para a união com o Oceano.

Referências:

- BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Manuel. Poesia completa. São Paulo: Editora Leya, 2010.
- BURNIER, Luis Otávio. A arte de ator – da técnica à representação. São Paulo: Unicamp, 2001.
- CAVALCANTI, Raissa. Mitos da água. São Paulo: Cultrix, 1997.
- EMOTO, Masaro. Hado, mensagens ocultas na água. São Paulo: Cultrix, 2006.

- EMOTO, Masaro. A vida secreta da água. São Paulo: Cultrix, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GOLDMAN, Jonathan. Os sons que curam. São Paulo: Siciliano, 1994.
- GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- JECUPÉ, Kaka Werá. Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.
- PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- TINTI, Luisa. La Ricerca di Maud Robart - L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato. Biblioteca Teatrale - Revista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spettacolo. Italia, n.77, p 1-205, jan-mar 2006.
- SEVEGNANI, Claudinei. Improvisação e dramaturgia do Movimento. [Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Cênicas] Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001