



Artigo

**EM CORO TE FALAMOS PORQUE NINGUÉM
MAIS PODE FALAR POR SI SÓ. A BUSCA POR
UMA METODOLOGIA DE PESQUISA-CRIAÇÃO
ALÉM DO ANTROPOCENTRISMO NAS
PRÁTICAS VOCAIS PARA O PALCO¹**

***WE SPEAK TO YOU IN CHORUS BECAUSE NO LONGER CAN ANYONE
TALK FOR THEMSELVES. THE SEARCH FOR A RESEARCH/CREATION
METHODOLOGY BEYOND THE ANTHROPOCENTRIC IN
VOCAL PRACTICES FOR THE THEATRE SCENE***

***EN CORO TE HABLAMOS PORQUE NADIE PUEDE HABLAR YA
POR SÍ MISMO. LA BÚSQUEDA POR UNA METODOLOGÍA DE
INVESTIGACIÓN/CREACIÓN MÁS ALLÁ DE LO ANTROPOCÉNTRICO
EN LAS PRÁCTICAS VOCALES PARA LA ESCENA***

Luis Aros

Luis Aros

Luis Aros é fundador e diretor do Núcleo de Investigación Vocal (NIV); Doutor em Artes em Estudos e Práticas Teatrais pela Pontificia Universidad Católica de Chile; Mestre em Estudos da Voz pela The Royal Central School of Speech and Drama, University of London e Ator pela Universidad de Chile.
E-mail: lucho.aros@gmail.com

¹ Este trabalho forma parte da minha tese de doutorado Ensamblaje-En-Voz, Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas (Aros, 2024). Para mais informações, consulte: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

Resumo

Este artigo é um recorte do processo de pesquisa da peça *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo* (“Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só”), que estreou em Santiago, no Chile, em 31 de abril de 2022, no Centro Cultural Gabriela Mistral. O trabalho se concentrou na análise de um método de criação e composição de atuação baseado no campo médio – *middle field* – (Byron, 2018). Foram abordadas e colocadas em debate as questões que mapearam este projeto, com o propósito de questionar a arraigada crença do/a performer como portador/a, distribuidor/a da voz na e para a cena teatral. Neste sentido, esta pesquisa abordou a relação da voz com o corpo através de uma concepção ampliada deste último, que incluiu toda a matéria – orgânica e inorgânica – como uma vitalidade vibrante (Bennett, 2022). Como resultado, foi proposta uma abordagem metodológica a partir de três eixos de sistematização: (1) a substituição da ordem semântica e aristotélica do teatro; (2) a simultaneidade das materialidades em favor da lógica do todo; e (3) o exame e desarticulação do comportamento expressivo da voz humana. A partir desses dados, faz-se uma crítica à agência afetiva da voz nas artes cênicas, sob a ordem e o domínio da linguagem.

Palavras-chave: Voz; Prática como Pesquisa; Teatro; Pós-Humanismo.

Abstract

This article reveals a selected part of the research process of the piece *We speak to you in chorus because no longer can anyone talk for themselves*, which premiered in Santiago de Chile on April 31, 2022. The focus is placed on the breakdown of a method of creation and acting composition based on the middle field (Byron, 2018). Through that premise, the questions that led to this project are addressed and were brought into play, to question the deep-rooted belief in the performer as a bearer and distributor of the voice in and for the theatrical scene. In this order, this investigation addresses the relationship of the voice with the body through an expanded conception of the latter, which included all matter – organic and inorganic – as a vibrant vitality (Bennett, 2022). As a result of this research, a methodological approach has been proposed through three vertices of systematization: (1) the replacement of the semantic and Aristotelian order of the theater; (2) the simultaneity of materialities in favor of the logic of the whole; and, (3) the examination and disarticulation of the expressive behavior of the human voice. From here, a critique of the affective agency of the voice in the performing arts is ventured, under the order and domain of language.

Keywords: Voice; Practice as Research; Theatre; Post-Humanism.

Resumen

Este artículo da a conocer una parte acotada del proceso investigativo de la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril del 2022 y con temporada en el Centro Cultural Gabriela Mistral. El foco ha sido puesto en el desglose de un método de creación y composición actoral basado en el campo medio – *middle field* – (Byron, 2018). Desde aquí se abordaron y pusieron en tensión las preguntas que mapearon a este proyecto, en el propósito de indagar para cuestionar la arraigada creencia del/la performer como portador/a, distribuidor/a de la voz en y para la escena teatral. En este orden, esta investigación abordó la relación de la voz con el cuerpo mediante una concepción dilatada de este último, que incluyó a toda materia – orgánica e inorgánica – como una vitalidad vibrante (Bennett, 2022). Como resultado de esta investigación se ha propuesto una sistematización metodológica a partir de tres vértices: (1) el remplazo del orden semántico y aristotélico del teatro; (2) la simultaneidad de materialidades en favor de la lógica del conjunto; y, (3) la examinación y desarticulación de la conducta expresiva de la voz humana. A partir de aquí, se aventura una crítica a la agencia afectiva de la voz en las artes escénicas, bajo el orden y dominio del lenguaje.

Palabras claves: Voz; Práctica como Investigación; Teatro; Post Humanismo.

Introdução

Este artigo parte do resultado de uma metodologia de pesquisa estabelecida na prática criativa da peça *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*². Estreada em Santiago, Chile, em 31 de abril de 2022, este projeto se fundamenta nas seguintes questões: (1) como identificar/produzir várias fontes que hospedem a voz na e para a cena?; e (2) em que medida e de que maneira pode-se questionar na prática teatral o que significa ser um agente capaz de vibrar e produzir voz? Essas questões tensionam o teatro e seu mecanismo de produção performativa como plataformas de (re)apresentação, tradução e tensão da correlação voz & corpo. Isso não significa que a pesquisa buscasse encontrar soluções, mas seu propósito era

2. É possível acessar o espetáculo em: <https://youtu.be/nGVFbvt28xs>

facilitar a abordagem às questões levantadas a partir da prática criativa. Isso foi permeado por uma interação afetiva entre a práxis e minha intuição na busca pelo conhecimento³.

O objetivo transversal deste projeto foi questionar uma suposta origem humano-corporal-individual da voz, questão que está enraizada em uma crença do/a performer como portador/a, distribuidor/a da voz na e para a cena teatral. Para tanto, foi necessário estabelecer uma definição de corpo⁴ ampliada sob a ideia de matéria vibratória proposta por Jane Bennett. A autora defende que toda matéria vibra, uma vez que a vida está presente em todas as dimensões da existência física e biológica: “os corpos vibram, do quartzo às baleias, dos lixões aos girinos, das tempestades solares aos girassóis, das emoções humanas à bolsa de valores e ao metal” (2022, p. 47). Segundo Bennett, o fato das coisas vibrarem significa – a partir das ideias de Spinoza – “que há abertura estético-afetiva na matéria, que há nela um princípio de auto-organização, inteligência e performatividade” (Tutivén; Bujanda; Zerega, 2022, p. 42). Dessa forma, o significado humano/orgânico da categoria corpo para esta pesquisa foi ampliado a uma matriz de significado dilatado que incluía todos os tipos de matéria – orgânica e inorgânica –, que chamei de corpo-matéria. Assim, nesse processo, os corpos-matéria implantados no palco foram pensados como um conjunto de agentes que hospedavam e catalisavam a sonorização da voz. Isso se dá ao equilibrar a proeminência de seus planos performativos e ao promover uma encenação em que a voz era assegurada tanto pelos sujeitos quanto por performers.

A metodologia utilizada neste projeto foi a prática artística como pesquisa, uma área em contínuo desenvolvimento e definição, que tem despertado grande interesse nos debates acadêmicos por uma epistemologia e ontologia ligadas aos processos criativos e sua inserção nos programas universitários de graduação e pós-graduação. Nesse debate, os primeiros vinte anos deste

3. Por questões de espaço, este artigo tratará apenas um dos aspectos metodológicos da criação e da composição da atuação, deixando de fora do debate os demais elementos e campos artísticos envolvidos nesta pesquisa-criação como encenação.

4. A discussão sobre uma possível definição do corpo e seus usos faz parte de um longo cânone bibliográfico. Para obter mais informações e discussões, consulte Martínez-Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista De Sociología*, 73, 127-152.

século estabeleceram diretrizes sobre as características e o escopo desse campo, diante das quais resgatei as ideias de Linda Candy que – pelas várias definições e discussões sobre esse campo – estabeleceu que:

A pesquisa orientada para a prática [artística] preocupa-se com a natureza da prática e conduz a novos conhecimentos que têm significação operacional para essa prática [...] O principal objetivo desta pesquisa é avançar no conhecimento sobre a prática ou dentro da prática. Esse tipo de pesquisa considera a prática como parte integrante de seu método e é frequentemente classificada na área da pesquisa-ação (2006, p. 3, grifo nosso, tradução nossa).

Dessa forma, esta pesquisa-criação teve como objetivo avançar no conhecimento teórico e prático da voz nas artes cênicas, contribuindo, a partir do exercício criativo, com reflexões relacionadas a esse campo de estudo. Também se propôs a suscitar mecanismos por meio de práticas e metodologias não convencionais, que materializaram um tipo de conhecimento sobre a voz difícil de ser rastreado por meio dos cânones dos estudos tradicionais.

Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só⁵. Campo Médio – *middle field* – como metodologia de criação-pesquisa

Estreada em Santiago, Chile, em 31 de abril de 2022⁶ com o enredo de que a voz decidiu abandonar os humanos para ir morar em um lugar sem tempo ou espaço, a peça apresentou várias estratégias de encenação que problematizaram as questões descritas anteriormente. Isso se baseou em três atos vinculantes, desdobrados a partir dos seguintes eixos: 1) a voz abandona o corpo; 2) confronto da voz com os humanos; e 3) comunidades em ressonância. Nesse contexto, os procedimentos de palco tiveram um

5. Ficha Artística: Dramaturgia e ideia original: Luis Aros | Direção: Luis Aros | Performers: Valeria Leyton, Fernanda Nome, Matías Lasen | Composição Musical e Som Cênico: Martin de la Parra | Vídeoasta: Ce Pams | Peças sonoras: Valentina Villarroel | Produção sonora: Antonia Valladares Fischer | Design integral: Alex Waghorn | Coro: Michelle Faundez, Aylin Córdova, Thomas Córdova, Bruno Martínez, Diego Santa María, Claudia Varas, Francisco Sánchez. | Produção: Ana Laura Racz.

6. Para mais informações sobre a peça, consulte www.gam.cl e/ou www.nivchile.cl

tratamento material particular, necessitando de uma metodologia de composição de atuação que ecoasse a voz como uma força performativa. Para isso, montei um campo de operações por meio do qual foi possível coletar e identificar os materiais e conhecimentos produzidos a partir do fazer na prática. Nesse sentido, a Experience Bryon denomina esse campo de operações como um campo médio (*middle field*), que pode ser considerado como um campo performativo do intermediário, no qual o performer e a performer, o ser e o fazer coexistem. O/a performer não busca realizar ações com a lógica binária causa-efeito para a criação, mas é em seu fazer que a obra surge, “é no fazer de seu fazer, na prática de sua prática, que [o/a] performer e sua disciplina emergem simultaneamente, [por exemplo], é por meio do ato de ler que surge a leitura” (2018, p. 40, tradução nossa). Diferentemente da ideia de espaço liminar, o campo médio não é um lugar no meio que liga uma jornada linear entre o/a performer e a performance, mas sim um espaço dinâmico, no qual emergem tanto o sujeito quanto o objeto (Bryon, 2018). O uso desse conceito permitiu abordar a questão das diversas fontes receptoras da voz na e para a cena, bem como o problema do que significa ser um agente capaz de vibrar e produzir voz na prática teatral. Isso se deve ao fato de que trabalhar no campo *médio* permite analisar a voz como um fenômeno separado do performer, que emergiu com características próprias no campo do performativo. Assim, “o campo médio auxilia a reduzir a binaridade da investigação sujeito-objeto. Neste convivem o criador e o feito, o escritor e o escrito, o performer e a performance, [a voz e sua fonte de emissão]” (Bryon, 2018, p. 40).

Desta forma, o exercício durante os ensaios não procurou dar rótulos para os comportamentos e linguagens criativas surgidas, mas sim perceber as dinâmicas relacionais antes de se tornarem narrativas lineares e paradigmas de causa e efeito. Esse fato permitiu sua apreensão temporária e posterior reflexão do evento.

Em seguida, apresento detalhes do processo de pesquisa/criação, a fim de mostrar a metodologia utilizada em relação ao campo médio (*middle field*) como articulador do trabalho de composição realizado com os/as performers para responder às questões principais deste projeto⁷.

7. Através deste link é possível acessar os materiais de trabalho e ensaios deste processo criativo: https://drive.google.com/drive/folders/1CVxMV5kQkE1vjBOfl9eFRq9sSjqwE7Z_?usp=drive_link

Primeira parte. Exercícios de escrita e treinamento de atores

Na primeira etapa, o exercício criativo se baseou na construção de matrizes de pensamento coletivas em torno da voz e seu possível afastamento do individual, seu vínculo com o espaço e a relação interpessoal da equipe. Nesse contexto, foram realizadas reuniões coletivas com o objetivo de responder às questões levantadas, as quais foram subdivididas nas seguintes perguntas:

- Como é um corpo humano sem voz?
- Como a voz abandona o corpo humano?
- Por que o abandona?

Essas perguntas foram respondidas nos exercícios de escrita livre realizados por performers e nas propostas sonoras e visuais do restante da equipe. Embora na primeira parte o trabalho seja dividido por área, posteriormente foram realizadas reuniões de grupo, nas quais a discussão e o cruzamento desses materiais foram fundamentais para estabelecer campo comum.

Por exemplo, com relação à voz/corpo/espço, um dos performer respondeu o seguinte:

Quando falamos da relação entre voz, corpo e espaço, penso na voz como uma entidade vibrante que faz com que os corpos apareçam nos espaços através de como ressoa neles, como uma forma de persistir no tempo.

Podemos sentir que usamos a voz para fazer outros corpos aparecerem no espaço. Mas dizer que usamos a voz pode soar utilitarista, porque talvez não sejamos nós que usamos a voz, mas a voz que usa nossos corpos para se manter viva no espaço. É ela quem nos faz vibrar, soar, aparecer.

[...] Talvez quando essa consciência de voz desenvolva uma relação constante com vários corpos em um determinado espaço, uma vibração comum surge e podemos começar a falar sobre a ideia de comunidade. (Matías Lasen, Exercício de escrita nº 1, dezembro de 2021).

A escrita de Lasen evidencia os primeiros indícios da equipe em relação às ideias sobre a voz “como uma entidade vibrante que faz com que os corpos apareçam”, que “ressoa neles” e que “gera comunidade”, promovendo abordagens criativas para as questões levantadas.

Outro exemplo é a resposta da performer Valeria Leyton a essa mesma pergunta:

Sempre pensei que a presença da voz não se refere apenas ao fato de 'soar', mas que essa presença faz parte de uma dimensão mais complexa e misteriosa. Entendo a voz como resultado de múltiplas ações: é pensamento, são experiências, são emoções, é vida, é corpo.

Se houver voz/vozes, então há corpo/corpos.

Minha voz aparece, e com ela, outras coisas também aparecem: alguma coisa treme, alguma coisa desarranja e ao mesmo tempo alguma coisa se encaixa.

Alguma coisa aparece e desaparece. Alguma coisa nasce e morre e renasce e morre. Alguma coisa sempre acontece. *Alguma coisa sempre acontece com a voz.* Não é apenas uma jornada de ondas sonoras, é também ar em movimento, é pensamento ativo, é imagem após imagem, é história, é um encontro de mim com os outros, as coisas e os lugares. (Valeria Leyton, Exercício de Escrita nº 1, dezembro de 2021, grifo no original)

Cabe destacar da escrita de Leyton a afirmação do corpo como condensador e figura de presença para a voz. "Se houver voz/vozes, então, há corpo/corpos", afirma Valéria, questão que marcou e tensionou o campo das operações criativas para o desenvolvimento do trabalho. No entanto, o conceito de *middle field* possibilita abordar a experiência criativa da voz como um fenômeno separado do/a performer, que emergiu com características próprias no campo da criação.

De outro ponto de vista, o interessante desse exercício foi observar as diferentes formas de escrita e ideias que surgiram de um mesmo contexto analítico. Por exemplo, Fernanda Nome, performer do trabalho, respondeu às questões anteriores:

VOZ CORPO E ESPAÇO

Dilatação. Com o ar, o músculo, o osso. O físico.

Eu inspiro a imagem. Trago para o físico o sensível com o particular, o legado, a intuição. As informações do ar chegam ao corpo, o corpo traduz.

Na mão, no pé, no olho, na palavra, no som e eles são um no espaço.

Alguma coisa sopra de fora, o ar, o espírito, os espíritos... e eu traduzo as mensagens... como uma adivinha... eu reajo com minha voz e meu corpo àquelas mensagens que nascem e morrem quando saem da minha boca (Fernanda Nome, Exercício de Escrita nº 1, dezembro de 2021, maiúsculas no original).

Aqui o corpo ressurge como espaço para a voz, porém, a amplitude imaginária proposta por Fernanda quanto às associações do vocal com o ar, músculos, legado e espíritos ajudou a instalar uma percepção enativa (Noë, 2004) entre os/as performers para responder aos processos de experimentação criativa. Dessa constatação era impossível omitir ao longo de todo o processo o lugar do corpo humano e sua relação indissolúvel na produção vocal. Seus relatos vislumbram a importância atribuída ao corpo em relação à voz. Nesse contexto, propus uma discussão conceitual para pensar na ideia do corpo humano como uma das fontes receptoras da voz, não a única maneira de acessá-la. Isso levou a trabalhar a questão *“A voz é minha porque vibra no meu corpo?”*, sugerindo como resposta à ideia de que *não carregamos a voz, mas que somos uma de suas múltiplas expressões* (registro pessoal, janeiro de 2022).

A percepção da voz em seus corpos foi marcada por sua escuta sensível dada uma ação de retração, uma atenção interior. Isso incentivou os/as performers a voltarem sua atenção para a fase receptora da voz para além do ciclo de produção. Essa retração trouxe consigo a ideia de esvaziamento como exercício para a construção da história de atuação, diante da qual registrei que *a voz abandona, mas fica alguma coisa, um vestígio, rumores, restos de palavras e escombros de linguagem*. A voz desaparece e surge a questão: o que vai com ela?

Com base no exposto, foi desenvolvido um segundo exercício de escrita para refletir e abordar ideias sobre ausência, esvaziamento e demarcação da voz do corpo. A esse respeito, por exemplo, Matías Lasen percebe a ideia de essência na voz como fio condutor para falar de sua ausência:

Se, em primeiro lugar, atribuímos a noção de essência à relação entre voz e corpo, podemos começar a delimitar um traço comum que nos permite falar sobre sua ausência.

Quando uma voz habita um corpo, esse corpo é fortalecido, usado fisicamente e ocupado. A voz como essência preenche, define e diferencia. Isso nos leva a pensar que uma voz é capaz de habitar um único corpo, o que é assumir sua quietude.

Mas o que acontece quando um corpo não é mais habitado pela voz e invadido pela ausência? Se a essência do corpo é a voz, o que acontece quando ela desaparece? A ausência da voz significa que agora há um espaço para ser preenchido nesse corpo, que está disponível para ser habitado por outra coisa, por outra voz (outras vozes), outras individualidades.

Lasen considera um corpo sem voz “como um corpo sem vigor, mas latente, à mercê de outras vozes que querem ocupá-lo e ressoar nele”, uma reflexão que permite passar da categoria do individual para o de coro.

[...] poderíamos dizer que um corpo sem voz, com o espaço disponível para ser habitado por uma ou mais vozes, obtém a capacidade de se transformar em corpo coral. É a negação do ego que permitiria que ele entrasse nesses planos comuns e de coro. Se o individual nos enraíza, é terrenal/secular, então, poderíamos supor que o coral se manifesta como sublime. É justamente esse desapego da individualidade que permitiria que os corpos, agora vazios, entrassem nesse plano sublime onde poderíamos encontrar a coralidade.

Sem uma identidade, o corpo sem voz permitiria que refletisse ou fosse invadido por múltiplas vozes, independentemente de seu ir e vir, sem resistir à mudança, ocupação ou invasão. (Matías Lasen, Exercício de escrita nº 2, janeiro de 2022)

A reconhecida performer chilena Marcela Salinas foi a responsável pelo treinamento de atuação, com quem desenvolvemos um plano de ação referente à transferência de questões da pesquisa para a execução performática. Esse treinamento demandou o levantamento dos princípios de composição do trabalho a partir de estratégias corporais para a ação dos/as performers em cena.

Os princípios definidos e as questões levantadas para a elaboração do treinamento de atuação foram os seguintes:

A) Princípios

abandono, volume, eco, esvaziamento, fragmentação, ausência, criaturas sônicas, voz como mais um corpo na cena.

B) Perguntas:

O que acontece quando sua voz te abandona?

O que significa: a voz abandona o corpo humano?

O que se perde quando a voz se perde? O que se ganha?

Essas questões foram levantadas como uma exploração coletiva em nosso propósito de nos aproximar da voz, tentando encontrar dinâmicas relacionais onde performers e performance, ser e fazer coexistem. As gravações dos exercícios permitiram registrar o que acontecia para uma posterior sistematização daquele evento.

A seguir detalho brevemente uma sessão⁸:

- Primeiro, os/as performers prepararam o corpo e a mente através do trabalho de respiração consciente. A partir da conexão entre músculos e ossos, eles/as foram convidados/as a tomar consciência do corpo como receptor da voz e não sua única fonte de produção;
- Segundo, o foco do trabalho se concentrou no esvaziamento do corpo por meio do trabalho vibratório nos ossos, órgãos internos, músculos e pele;
- Terceiro, o processo de drenagem e enchimento que permite que a voz entre e saía do corpo;
- Quarto, o trabalho na amplitude de ouvir as materialidades circundantes.

Assim, o arco da operação performativa para os/as performers foi se revelando na reflexão teórica, na ação do corpo e no empoderamento da escuta.

8. Em razão do caráter privado do treinamento elaborado por Marcela Salinas, a descrição será realizada apenas de forma geral, respeitando os direitos autorais.

Imagem 1.



Registro do ensaio para a peça. Fotografia: acervo pessoal.

Segunda parte. Treinamento físico-auditivo

Junto com o compositor Martín De la Parra, desenvolvemos uma estratégia de ensaios para discutir as diversas materialidades sonoras que explicavam a materialidade performativa da voz. Para isso, De la Parra trabalhou com os/as performers a partir de um sistema de improvisação composto por ritmos e percussão com sinais RYPS⁹. Foi nesse espaço que a questão da voz foi colocada em prática como uma produção única do corpo humano, suas fontes de emissão e diversas materialidades sonoras que operam como receptoras ressonantes.

Aqui apresento uma sessão:

- **Improvisação preparatória:** utilizando elementos da língua de sinais como *staccato*, *acelerando*, entre outros, buscou-se gerar estruturas livres que permitissem vivenciar possibilidades sonoras entre o espaço e os/as performers.

9. Ritmo e Percussão por Sinais é uma técnica de improvisação musical criada pelo músico argentino Santiago Vázquez, que se inspirou na Conducción® (improvisação estruturada livre) desenvolvida por Lawrence D. “Butch” Morris no Jazz.

- **Estruturação a partir da improvisação:** um coro espontâneo foi gerado a partir do trabalho anterior. Foi proposto um jogo para criação com regras delimitadas e focadas em um parâmetro musical único a ser treinado. Por exemplo: harmonização, heterofonia e/ou polirritmia.
- **Improvisação Sonora com RYPS:** o trabalho se concentrou na criação de harmonizações através de ritmos e texturas sonoras específicas. Os materiais obtidos nas improvisações foram fixados como uma partitura baseada em procedimentos, mas não em resultados.

Imagens 2-3.



Registro dos ensaios para a peça. Fotografia: acervo pessoal.

Imagem 4.

MON 13-12-2021

①  número / pinta / ---

② R: Sonar en quietud
Silencio en movimiento.
m1

③ Mati Base
Feña & Vale
Imitan
④ Fy V → Timbres
"opuesto"



④ CONSONANTES y HETEROFONIA

Feña: BASE	Vale: Heterofonia	Mati: Apaya Idea	⑤ memoria Beatbox
------------	-------------------	------------------	-------------------

⑤ VOCALES
S.A. TIMBRES (TRANSICIÓN A VALE SIN MIMAR)

5.B NOTA CORTA O NOTA LARGA SIMULTANEA con cuerpo	5.C PASO a NOTA
--	-----------------

5.D CAMINO ESCALA menor Re. ⑥ A KONTAKL-

6.B DESCANSA

7. INTRAVISACIÓN. 

Partitura da composição com base nos exercícios de treinamento RYPS elaborados por Martín de la Parra.
Fotografia: acervo pessoal.

As partituras de percussão do corpo e sua correlação com o vocal foram uma das perspectivas enfrentadas pelos/pelas performers. Nesse contexto, a voz que se expressa na percussão dos corpos deu origem a uma experiência sonora coletiva que conduziu os/as performers à internalização de seu próprio ritmo, facilitando a sincronização de seus movimentos e sonoridades na elaboração de uma musicalidade típica do grupo. Sobre esse ponto, a pesquisadora mexicana Natalia Bieletto afirma que a experiência da escuta corporal coletiva “induz um sentimento de pertencimento à mesma comunidade acústica enraizada no movimento” (2017, p. 69). Isso suscitou um processo de ensemble entre os/as performers, ancorado por ritmos, tons e melodias. Aqui, o corpo ligado à ideia do sujeito desaparece; em seu lugar funciona como fonte de difração da voz, cuja vibração transformou os/as performers em criaturas sonoras, parte de uma comunidade acústica.

Esses treinamentos – primeira e segunda parte – possibilitaram sistematizar um campo operacional no qual os/as performers e a prática de sua prática emergiram simultaneamente. Um campo médio em que a voz operava como um fenômeno dual, um que respondia à produção orgânica do corpo, e outro que, como força absoluta (De Vries, 2006)¹⁰, habitava e se alojava em diversas matérias vibrantes (Bennett, 2020). Dessa forma, surgiu uma metodologia que, por meio de três eixos, permitiu evitar algumas das concepções mais convencionais – por antropocêntricas e logocêntricas – que atribuem voz à subjetividade humana no teatro.

Primeiro, a substituição da ordem semântica, linear, por outras formas de organização do material sonoro-dramático, a fim de potencializar a audição sobre o olhar.

10. Para o autor, o absoluto é “aquilo que tende a se libertar de seus vínculos com os contextos existentes” (2006, p. 42, tradução nossa), aquilo que os sujeitos não podem ver ou compreender. Alguma coisa que não é objeto de conhecimento, que é separada de toda representação, que nada mais é do que a própria força ou a efetividade da separação. A noção de absoluto em De Vries busca reconhecer aquilo que o conhecimento humano não pode assimilar e/ou compreender plenamente, uma ação que opera como limite epistemológico sob o fundamento de que “na presença do absoluto, nada podemos saber” (2006, p. 47. Tradução nossa). Essa questão é abordada com maior profundidade em minha tese de doutorado, ver <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

Segundo, evitar a justaposição de significados e materiais em prol de sua simultaneidade, o que tensionou a lógica visual fragmentária para a criação, substituindo-a por uma do todo.

Terceiro, o estudo das composições de vocalizações indeterminadas e a desarticulação da linguagem, o que possibilitou examinar as estruturas sintático-gramaticais que predeterminam o comportamento expressivo da voz humana.

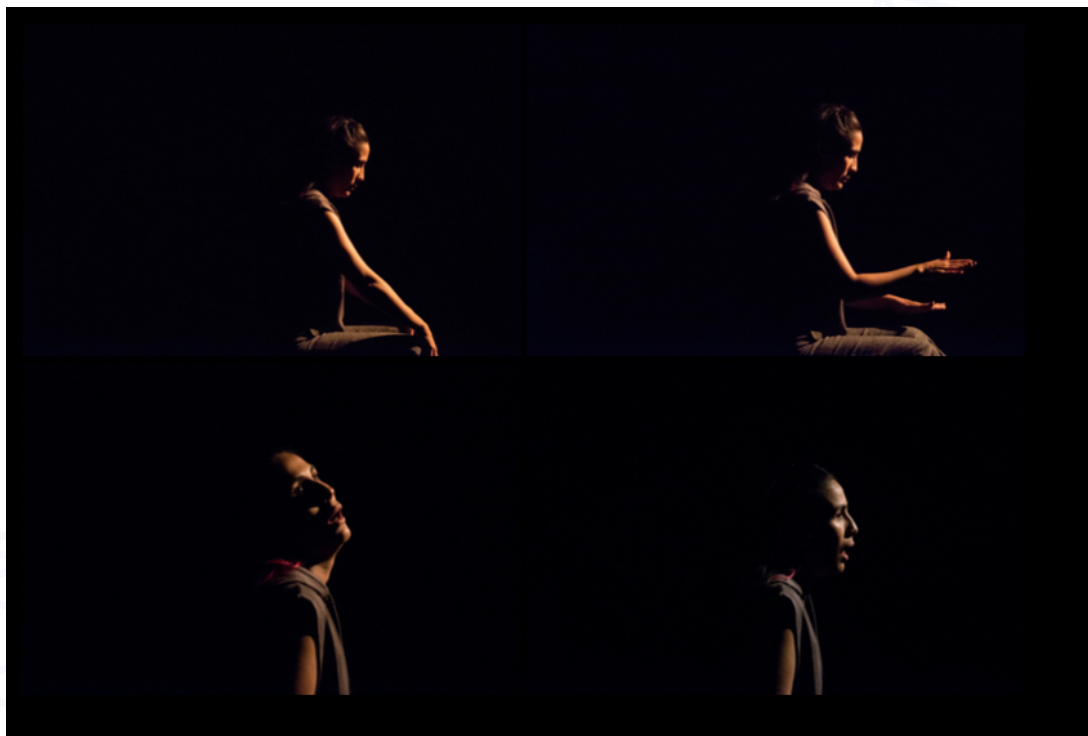
O desafio foi encontrar um equilíbrio entre os três eixos, a fim de responder simbioticamente – a partir da prática cênica e da articulação epistemológica – às questões desta pesquisa. Dessa forma, ocorreu um diálogo com os materiais cênicos a partir de uma perspectiva polifônica. Ou seja, a partir de uma simultaneidade de linguagens (rítmica, visual, tecnológica, auditiva, entre outras) que, independentes entre si, proporcionaram um elo estrutural, sem hierarquia e de impacto mútuo no processo de encontrar uma metodologia de criação-pesquisa que questionasse o binômio voz-antropoceno.

Imagens 5.



Performers durante o primeiro quadro da peça. Fotografia: Juan Hoppe, Faculdade de Letras da PUC.

Imagem 6.



Performers durante o primeiro quadro da peça. Fotografia: Juan Hoppe, Faculdade de Letras da PUC.

Imagem 7.



Performers compreendendo a perda de voz. Fotografia: Juan Hoppe, Faculdade de Letras da PUC.

Considerações finais

Ao longo deste projeto se desprenderam diversas estratégias de criação, análise e composição que procuraram responder e dar conta das questões que motivaram este processo. Abordar essas questões por meio da prática criativa implicou estabelecer uma posição sutil, mas diferenciadora: “embora a arte possa fornecer conhecimento, não o revela como pesquisa, não o expõe; nem precisa querer isso” (Díez Gómez, 2019, p. 5). Nesse sentido, as questões levantadas foram úteis para estabelecer uma base de conhecimentos práticos, intelectualizados e interconectados, cujos fluxos e desdobramentos – epistêmicos e criativos – emergiram e se dispersaram.

Do campo médio resultou uma abordagem metodológica que tensionou a agência afetiva da voz, como meio de expansão logocêntrica nas artes cênicas¹¹. Essa observação permitiu hierarquizar os argumentos sobre a voz no teatro como um sistema de representação, pressupondo a existência de polaridades claramente definidas como corpo e signo, entre as quais a voz e a palavra fluem de acordo com as demandas de uma ou outra polaridade. Finalmente, esta pesquisa destaca a necessidade de continuar com estudos sobre a identificação de outras formas de pensar a voz e sua agência no teatro; analisar e propor vozes que não se refiram apenas à palavra falada, ao timbre ou às técnicas de sua produção nas artes cênicas.

Referências

- Aros, L. **Ensamblaje-En-Voz; Prácticas vocales expandidas en las artes escénicas**. Tesis (Doctorado en Artes / Estudios y Prácticas Teatrales) Pontificia Universidad Católica de Chile. Repositorio institucional <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931> 2024
- Aros, L. *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*. [Obra inédita presentada para su publicación] 2022
- Bennett, J. **Materia Vibrante**. Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina, 2022.

11. Essa questão é examinada com maior profundidade na tese de doutorado do autor: *Ensamblaje-En-Voz, Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas* (Aros, 2024). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

- Bieletto, N. Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930). En Domínguez y Ziri6n (coordinadores) **La dimensi6n sensorial de la cultura**, 2017, pp. 57- 79.
- Bryon, E. Active aesthetic, Knowledge Performing. **Performing Interdisciplinarity, Working Across Disciplinary Boundaries Through an Active Aesthetic**. Ed. Experience Bryon. Routledge. Londres, Inglaterra. 2018, pp. 5-57
- Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. **Creativity and Cognition Studios Report**. V1.0, (2006). <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf> (6ltimo acceso, abril 2024).
- D6ez G6mez, A. Introducci6n, Quebraderos para una investigaci6n art6stica basada en la pr6ctica. **Piscina. Investigaci6n y pr6ctica art6stica. Maneras y ejercicios**. Ediciones laSIA, Bilbao-Espa6a. 2029, pp. 9-31
- Tutiv6n R., Cib. H., Mercedes, M. Las Interfaces Como Ensamblajes Vibrantes: Cuerpos, Artefactos Y Naturaleza». **Hipertext.Net**, n.º 25, noviembre de 2022, pp. 43-53.
- Vilar, G. **Disturbios de la raz6n. La investigaci6n art6stica**. Madrid: Machado Grupo de Distribuci6n S.L, 2021.
- Wesseling, J. Investigaci6n Art6stica en la Academy of Creative and Performing Arts, Universidad de Leiden. **Piscina. Investigaci6n y pr6ctica art6stica. Maneras y ejercicios**. Ediciones laSIA, Bilbao-Espa6a. 2019, pp. 159-168.