

Corporeidade vocal e a pesquisa acadêmico-artística**Vocal Corporeity and Academic-Artistic Research**

Vagner de Souza Vargas¹
<https://orcid.org/0000-0002-6350-9256>

Resumo: Abordagens investigativas relacionadas aos processos criativos nas mais distintas linguagens artísticas têm se desenvolvido com diferentes ênfases ao longo do tempo. O objetivo deste artigo é o de apresentar uma proposta de trabalho de campo na pesquisa acadêmica em artes cênicas, na qual foi desenvolvido um tipo de processo criativo, com o intuito de refletir sobre as interfaces entre aspectos corporais e vocais na pesquisa acadêmico-artística. Este trabalho demonstrou uma possibilidade *outra* para o desenvolvimento do trabalho de campo, assim como também reafirma a necessidade de que a grande área das artes como um todo se permita a divulgar *outras* abordagens para a pesquisa acadêmica.

Palavras-Chave: Metodologia da Pesquisa; Corporeidade Vocal; Corpo-Voz; Processo Criativo; Pesquisa Acadêmico-Artística.

Abstract: Investigative approaches related to creative processes in the most distinct artistic languages have emerged with different approaches, especially nowadays. The aim of this article is to present a proposal for field work in academic research, in which a kind of creative process was developed, with the purpose of reflecting about the interfaces between body and vocal aspects in academic-artistic research. This work has demonstrated another possibility for the development of field work, as well as reaffirming the need for the great area of the arts - as a whole - to be allowed to disseminate other approaches to academic research.

Keywords: Research Methodology; Vocal Corporeity; Body-Voice; Creative Process; Academic-Artistic Research.

Introdução

A pesquisa acadêmica em artes performativas possui abordagens metodológicas, em acordo com as suas especificidades de área, estabelecidas ao longo dos anos (CARREIRA *et al.*, 2006). Entretanto, em acordo com as necessidades contemporâneas, alguns artistas-pesquisadores sentem o desejo de desenvolverem suas investigações por vias metodológicas que não necessariamente venham ao encontro dos seus anseios conforme os métodos tradicionalmente desenvolvidos o fazem.

Neste sentido, urge a necessidade em se propor abordagens para o desenvolvimento da investigação acadêmica de um modo geral, propiciando perspectivas que hibridizem, borrem fronteiras entre as metodologias tradicionais e/ou que possibilitem se desenvolver por meios *outros*². Mas, potentes em viabilizar reflexões que contribuam à produção acadêmica e

¹ Doutor em Educação, Ator, Licenciado em Teatro. *E-mail:* vagnervarg@gmail.com

² Ao longo deste texto, as palavras outro(s), outra(s), em alguns momentos, serão utilizadas em itálico com o intuito de ressaltar uma ênfase a algum aspecto diferenciado e amplo sobre o que se está abordando na discussão em determinado momento do texto. Esse recurso também é utilizado para ressaltar que estas palavras não serão utilizadas somente como pronomes indefinidos. Quando forem indicadas em itálico, estas palavras representarão



artística. Estas abordagens *outras* encontram em suas características, parâmetros e desenvolvimentos, os elementos essenciais para se legitimarem em si, constituindo-se como perspectivas alternativas à pesquisa acadêmica, em especial, às pesquisas em artes performativas (PRENDERGAST, 2003; 2014; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; KERSHAW, 2012; AALTONEN; BRUNN, 2014; VARGAS *et al.*, 2019). Apesar de haver muitas abordagens metodológicas para as pesquisas acadêmicas na grande área das ciências humanas, este artigo focará suas reflexões para o contexto das pesquisas em artes performativas.

O objetivo deste artigo é o de apresentar uma proposta de trabalho de campo na pesquisa acadêmica em artes performativas, na qual foi desenvolvido um tipo de processo criativo por um ator³, com o intuito de refletir sobre as interfaces entre aspectos corporais e vocais em sua investigação. Neste texto, também será relatada esta perspectiva sobre como trazer um processo criativo que trabalhe aspectos relacionados às vivências corporais e vocais no trabalho em artes performativas por meio de uma etapa de empiria em uma investigação acadêmica, ou como chamada por Vargas (2018), acadêmico-artística, pois se propõe a hibridizar quaisquer linhas separatórias que possam dividir a pesquisa entre estas áreas.

Antes de mais nada, para ler este texto, há de se fazê-lo como um convite a observar como um ator se utilizou de uma proposta técnica, associando corpo e voz, sonoridade e corporeidade, ou, como é mencionado por Vargas (2018): “corpo-voz” – *vide* p. 85 – e “corporeidade vocal” – *vide* p. 23 –, para desenvolver uma pesquisa acadêmica, na qual a sua prática como investigação no trabalho de campo também envolveu um processo criativo. Por se tratar de um artigo no qual se explanará sobre alguns procedimentos adotados durante o trabalho feito ao longo de um doutoramento, neste texto, em certos momentos, os relatos serão escritos em primeira pessoa, como um convite íntimo e intencional de trazer quem o esteja a ler para perto de reflexões tão particulares desenvolvidas na tese de Vargas (2018).

Este texto também se propõe a oferecer um outro *modus*⁴ de se pensar e efetuar o trabalho de campo em pesquisas que envolvam processos artístico-criativos. Talvez, a descrição dos procedimentos adotados no estudo que serve de mote para a escrita deste artigo possa oferecer algum ruído àqueles que não estão acostumados a transgredir as propostas de metodologias das pesquisas tradicionalmente efetuadas no meio acadêmico. Entretanto, justamente por este motivo, muitos artistas-pesquisadores têm optado por buscar maneiras *outras* para o desenvolvimento dos trabalhos empíricos em suas investigações, de modo que estejam em acordo com seus anseios, como é o caso dos estudos publicados por Prendergast (2003; 2014), Parker-Starbuck e Mock (2011), Kershaw e Nicholson (2011), Kershaw (2012), Aaltonen e Brunn (2014), Vargas (2018) e Vargas *et al.* (2019). Por outro lado, para a leitura do texto deste artigo, também convido o(a) leitor(a) a um olhar afetuoso, uma vez que a descrição de um processo criativo, mesmo que tenha sido desenvolvido com o intuito de

um convite a quem lê este texto para refletir sobre possibilidades distintas das até então desenvolvidas sobre o aspecto exposto naquele momento da discussão desse artigo. O emprego deste recurso em itálico a essas palavras também foi feito com o intuito de que quem esteja a ler este artigo, as considere em itálico como um tipo de provocação à reflexão desapegada das maneiras habituais como se depara com a leitura de um texto.

³ Como a discussão deste artigo se dará a partir da pesquisa realizada por um ator, apenas por uma questão de simplificação de escrita, ao longo deste texto, quando forem mencionadas questões que possam ser extrapoladas e relacionadas às(aos) profissionais das artes performativas, serão referidos os termos “ator” ou “atores”. Entretanto, as discussões aqui propostas não se limitam somente a designações de gênero para profissionais desta área que se identifiquem com o gênero masculino. Sempre que for indicado “ator” ou “atores”, o texto também estará fluindo as reflexões para o gênero feminino, não-binário, etc. Neste sentido, convido a quem leia este texto que o faça substituindo as terminologias relacionadas a gênero para maneira como melhor se identificar.

⁴ Este *outro modus* será explicado adiante neste texto, quando forem mencionados os procedimentos relacionados ao Experimento Poético-Teatral, realizado por Vargas (2018).



suscitar reflexões, também é um ato de desnudamento do artista que se propõe a relatá-lo, expondo suas fragilidades, vulnerabilidades e dilemas ao longo deste processo.

Etapas de uma composição no processo criativo: conceitos necessários

Os processos criativos em artes performativas podem ser realizados com distintas abordagens, conforme aprouver às necessidades dos trabalhos que as(os) artistas estiverem desenvolvendo. Neste momento do texto, faz-se importante ressaltar que, apesar de a discussão deste artigo estar focada a partir da perspectiva do trabalho de ator, por se tratar de uma temática relacionada às reflexões sobre corpo e voz, o que aqui será exposto também serve às perspectivas de trabalhos de artistas em dança, ópera, *performance art*, música, circo, *burlesque*, *dragging* e demais artes, as quais serão englobadas dentro da terminologia “artes performativas” apenas por uma questão de facilidade de escrita textual a este artigo. Além disso, também é necessário enfatizar que, apesar de este artigo centrar suas abordagens falando sobre uma perspectiva para atores, por se tratar de uma discussão que pode ser ampliada às diversas artes, quando estiver falando sobre estes aspectos para atores, todas as reflexões e propostas aqui tratadas também podem ser expandidas e reverberadas às demais artes performativas.

Nesse sentido, ao se propor uma abordagem investigativa acadêmico-artística, na qual o processo criativo em artes se desenvolva como parte essencial dos procedimentos de investigação, podemos pensar todo o contexto de pesquisa como um processo de composição. No caso deste artigo, permito-me traçar um paralelo com as reflexões propostas por Bonfitto (2009, p. 142) sobre o ator-compositor, ao considerar que

Há, além disso, especificidades ligadas ao ator-compositor. A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício, e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de “consumidor de técnicas” de interpretação. [...]. O ator adquire um valor de instrumento potente, capaz de oferecer inúmeras possibilidades de resolução para os processos cênicos.

O enlace feito com o que é destacado acima, a partir de Bonfitto (2009), se refere a pensar a pesquisa acadêmico-artística em artes performativas como um processo para além do desenvolvimento de técnicas. Nesse sentido, os artistas-pesquisadores, ao avançarem em um processo criativo de pesquisa nesta área, devem estar abertos a este processo buscando que o fornecimento de elementos estético-reflexivos e poéticos durante esses vivenciamentos em pesquisa, lhes possibilite subsídios necessários à ampliação das discussões pertinentes aos seus trabalhos. Este direcionamento se refere a um *modus* particular desta especificidade de área em desenvolver seus estudos, pedagogias, achados e reflexões. Neste caso, a composição parte de um princípio no qual o artista irá pensando, elaborando, vivenciando e refletindo sobre cada etapa antes e durante o seu trabalho de campo, encontrando elementos que servirão como disparadores reflexivos a serem desenvolvidos *a posteriori*. O ator se põe como parte ativa neste processo em busca dos subsídios que lhe conduzirão ao caminho das reflexões relacionadas à sua investigação, tudo isso ao longo do processo criativo, compondo o seu trajeto de pesquisa de campo por meio de sua corporeidade⁵.

⁵ Sempre que o termo “corporeidade” for referido neste texto, ele estará em acordo com as premissas defendidas no trabalho de Vargas (2018), dentre as quais, de maneira geral, se pode dizer que a corporeidade evoca um *modus* particular em se relacionar com suas percepções sinestésicas, estando atento aos processos significativos advindos ao longo deste processo no qual o corpo se apresenta com o campo empírico catalisador de reflexões em *por vir*.

Quando nos propomos a desenvolver uma investigação acadêmico-artística em artes performativas por meio de uma proposta metodológica focada no trabalho corporal e vocal para atores, de maneira conjunta e indissociada, há de se perceber que as reflexões oriundas desse processo serão permeadas profundamente por vivências e experimentações corporais e vocais. As experiências desse processo potencializarão as próximas etapas da pesquisa proposta. Ao se refletir sobre elementos relacionados a questões corporais e vocais ao longo do processo criativo, necessitamos conceber esses aspectos também englobando saberes sensíveis do corpo humano. Sobre isso, apesar de Aleixo (2010) não desenvolver uma tese sobre o que venha a ser um saber sensível, explicando seus meios e compondo um arcabouço epistemológico para tanto, este autor refere alguns elementos importantes de serem trazidos à discussão aqui proposta, quando diz que

O acesso aos múltiplos procedimentos do trabalho vocal para o exercício de criação poética, uma vez que experimentados e assimilados praticamente – ou seja, como um saber sensível do corpo, como algo que “eu sei porque posso realizar” – amplia as possibilidades do ator pesquisar, improvisar e criar poéticas vocais, bem como compreender e propor formas ampliadas de relação com a fala e com o texto em cena, além de dominar distintos modos objetivos de abordagem de estilos e propostas da linguagem teatral (ALEIXO, 2010, p. 104).

Desse modo, partindo destes disparadores de indícios reflexivos expostos acima, podemos pensar no trabalho corporal e vocal de maneira ampliada. Esta acepção, conduz o ator a considerar esta abordagem como um aprofundamento nos elementos que compõem a corporeidade vocal. Esta corporeidade vocal aqui é compreendida como sendo fruto de uma interrelação entre aspectos corporais – relacionados a experiências e exercícios físicos/estéticos/expressivos – e vocais – relacionados também a experiências e exercícios específicos pensando nas estruturas vocais e correlatas. Corpo e voz sendo assim indissociados, expandem a concepção de voz ao todo corporal, um imenso fluxo de relações entre o som em cada parte de seu corpo, descobrindo possibilidades e se deixando aberto à criação poética da voz enquanto corpo e do corpo enquanto voz, resultando em uma corporeidade vocal.

Nesse sentido, refletir sobre o processo criativo sob a via da corporeidade vocal, permite potencializar não apenas experiências e vivências que fornecerão subsídios a serem desenvolvidos ao longo do processo, mas, também, a assumir este aspecto como integrante de um processo de saber sensível. Este processo potencializa a corporeidade vocal a desempenhar um papel como disparadora de significações. Ao longo de seu processo criativo, caberá ao ator ir mesclando, experimentando, pesquisando e vivenciando possibilidades e, neste ínterim, ir selecionando caminhos e experiências que estejam lhe fomentando reflexões relacionadas à sua investigação (VARGAS, 2018). Associo a isso o que Bonfitto (2009, p. 140-141) refere ao falar sobre as escolhas metodológicas de trabalho dos atores:

A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem “sentido” a partir da execução de suas ações.

Com o intuito de ir gerando sentidos e significações ao longo de seu processo criativo durante a pesquisa de campo, em sua prática como investigação, o ator deverá compor um *modus* que lhe permita organizar os elementos trabalhados, assim como, também, em constituir meios para recuperá-los e expandi-los a cada dia de trabalho. Uma possibilidade para este tipo de composição se refere à criação de partituras corporais e vocais. Neste caso, o

termo “partitura” ao qual me aproximo é aqui empregado tomando por base o que fora referido por Barba (2010, p. 62) como sendo:

O desenho geral da forma de uma seqüência de ações e ao desenvolvimento de cada uma das ações (início, ápice, conclusão); à precisão dos detalhes de cada ação e de seus desdobramentos (*sats*, mudanças de direção, variações de velocidade); ao dinamismo e ao ritmo: a velocidade e a intensidade que regulavam o tempo (no sentido musical) de uma série de ações. Era a métrica das ações com suas micro pausas e decisões, o alterar-se de ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizadas por uma energia vigorosa e macia; à orquestração das relações entre as várias partes do corpo (mãos, braços, pernas, pés, olhos, voz, rosto).

O que esse autor descreve no trecho acima se refere a uma maneira de organizar movimentos, ações físicas e vocais dentro de uma seqüência fixada (no sentido de poder ser rememorada e resgatada em cada dia de trabalho) pelo ator ao longo de seus treinamentos. A elaboração dessas ações deve obter um certo grau de precisão não apenas no que diz respeito à sua execução, mas para que, por meio desse processo, o ator possa ir percebendo as nuances e sutilezas de cada aspecto que pode estar no *entre* cada ação. Esses procedimentos são realizados ao longo dos momentos em que os atores se põem nas salas de ensaio/trabalho/estúdios desenvolvendo exercícios e experiências que lhes permitam a abertura e a disponibilidade para a identificação de matrizes corporais e vocais que serão integradas, elaboradas em seqüências posteriormente organizadas em movimentos, sons e ações (VARGAS, 2018). Quando se situa esta possibilidade como integrante de uma etapa às pesquisas acadêmico-artísticas em artes performativas, deve-se ter em mente que haverá a necessidade em se traçar hipóteses de partida, objetivos e questões iniciais que servirão como primeiros passos antes do processo criativo em si como trabalho de campo dessa investigação. Esta abordagem, utilizando-se de partituras corporais e vocais, requer um período prolongado durante o trabalho de campo, uma vez que, segundo Barba (2010, p. 63):

Uma partitura só começava a viver depois de ter sido fixada e repetida muitas vezes. A partitura era a manifestação objetiva do mundo subjetivo do ator. [...]. A partitura era a busca da ordem para dar espaço à Desordem. [...]. A elaboração compreendia as mudanças de ritmo e de direção no espaço, a fixação das micro pausas entre uma ação e outra e um novo arranjo das várias partes do corpo (braços, pernas, expressões faciais), que era diferente do material originário. [...]. Durante suas improvisações, o ator ia pescar materiais de onde destilar (elaborar) em seguida uma partitura. Teria sido estúpido pescar com redes furadas e deixar que os peixes fugissem quando chegassem à superfície.

Para o ator-pesquisador que se proponha a realizar um trabalho nessa perspectiva, não basta apenas organizar as ações em uma ordem específica. Ele precisa compreender em seu corpo, em sua corporeidade, os caminhos que transpassam cada uma delas, permitindo que essa disposição ou justaposição em ordenamento fomenta possibilidades de gerar material criativo de trabalho diário. Cada fragmento contém um mundo, uma constelação de possibilidades instigantes. A cada dia de trabalho, sentidos e significados surgem e se potencializam na medida em que o ator se compreende e se entrega à experimentação de possibilidades. No entre-espaço desse processo, existe um fio condutor que pode ser chamado de subpartitura (VARGAS, 2018). Segundo Barba (2010, p. 64), subpartitura é:

O modo em que o ator via, ouvia, sentia o cheiro e reagia dentro de si, ou seja, como ele contava a história da improvisação para si mesmo através de ações. Essa história interior comportava ritmos, sons, melodias, silêncios e suspensões, perfumes e cores, figuras isoladas e montes de imagens

contrastantes, uma enchente de ações interiores que se manifestavam em precisas formas dinâmicas. A subpartitura é um elemento técnico que pertence à particular lógica criativa de cada ator.

Partitura e subpartitura são conceitos interligados, porém com distintas especificidades. Sobre esse assunto, Barba (2010, p. 65) ainda afirma que

A subpartitura é um apoio interno, um pilar escondido que o ator esboça para si e que não tenta representar. Não deve ser confundido com o significado que a partitura vai assumir para quem a observa. Sem a subpartitura, aquilo que o ator apresenta não é mais a criação de uma corrente subjetiva de reações, uma linha orgânica guiada por uma coerência interna, mas gesticulação, movimento e deslocamentos casuais.

Por este motivo, ao se utilizar da criação de partituras e subpartituras durante o seu processo criativo, em uma investigação enfocando a corporeidade vocal, há de se estar aberto a extrapolar a pura execução de técnicas. Nesse sentido, devemos buscar nas inter-relações do corpo-voz as sensações, experiências, sentidos, significados, emoções e vivenciamentos que conduzam a possibilidades reflexivas, as quais servirão de vias de acesso aos caminhos a que esta etapa da investigação se abrirá. Este tipo de abordagem requer que as técnicas sejam ultrapassadas em prol de que o artista-investigador se permita e se entregue à criação.

Entretanto, também gostaria de enfatizar que processos criativos que se utilizem dos aspectos relacionados à criação de partituras corporais e vocais fazem parte de diversas abordagens metodológicas nas pesquisas acadêmico-artísticas em artes performativas. Este artigo não está expondo alguns destes elementos como uma inovação metodológica. Mas, sim, com o intuito de propiciar um enlace com o que será apresentado mais a diante neste texto, ressaltando a singularidade da proposta que será brevemente descrita e, assim, expor os referenciais que a legitimam também como uma perspectiva *outra* à pesquisa acadêmico-artística contemporânea. Porém, nesse contexto, como poderia o ator conduzir e desenvolver seu processo criativo ao longo do trabalho de campo?

Um experimento poético-teatral

O que será dito como sendo um experimento poético-teatral no texto deste artigo parte da concepção feita por Vargas (2018, p. 32), ao referir que este procedimento “envolveu a criação de uma partitura cênica a partir do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo”. Segundo este autor descreve nesta parte de sua tese, o experimento poético-teatral envolve a criação e adaptação de movimentações corporais, vocais e suas inter-relações com a corporeidade, a fim de se criar um fragmento de cena que não necessite ter as mesmas concepções ligadas à dramaturgia literária, situações cotidianas, nem muito menos à utilização em encenações. Esse experimento se refere a um *modus operandi* de que os atores dispõem para gerarem matrizes de trabalho e vivenciem sensações que poderão ou não ser utilizadas ao longo dos seus processos criativos. Esses materiais de trabalho sobre si fornecem subsídios para que o ator possa expandir suas reflexões para outros contextos e questões não necessariamente relacionados ao trabalho que está realizando naquele momento. Também considero que esta abordagem seja uma maneira pela qual os atores consigam buscar elementos de reflexão para quaisquer questões a partir das relações que estabelecem com a sua corporeidade por meio de um *modus* peculiar de ir desenvolvendo o processo criativo e a própria compreensão de seu trabalho (VARGAS, 2018).

O experimento poético-teatral é um procedimento compreendido de muitas nuances durante o processo criativo, sendo uma delas a criação da partitura cênica. Esse é um tipo de pesquisa de campo, na qual o próprio campo é o corpo do ator, sua corporeidade, ou seja, as maneiras pelas quais experiencia, vivencia e se relaciona com as experiências ao longo desse

processo, resultam em reflexões que não compartimentalizam o corpo, mas o potencializam como elemento disparador de possibilidades. Este aspecto permite ao ator conduzir sua pesquisa, considerando o corpo como um ente global de relações, ou seja, assumindo-o como/em corporeidade (VARGAS, 2018). Apesar de estar frisando que o experimento poético-teatral desenvolvido por Vargas (2018) tenha sido efetuado com o intuito de aprofundar reflexões sobre corporeidade de maneira ampliada, suas possibilidades como procedimento viável à investigação sobre questões relacionadas à sonoridade e voz não devem ser esquecidas, nem muito menos a sua intrínseca relação com o corpo do ator, com sua corporeidade. Esta proposta de trabalho permite conceber uma perspectiva de desenvolvimento das partituras corporais e vocais, pensando-as como elementos estéticos, poéticos, imbricados, vivenciados de maneira inseparável, potencializando corpo, voz, emoções, sentimentos e sensações como matrizes uníssonas e/ou dissonantes em atividade.

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que este tipo de abordagem não visa apenas descrever procedimentos, processos e vivenciamentos durante a pesquisa de campo. Estas descrições são importantes de serem feitas e, de certa maneira, também legitimam, registram e fornecem elementos para se compreender não apenas os procedimentos adotados e escolhas ao longo do trabalho de campo, mas também, possíveis evidências que estarão surgindo para compor o arcabouço de reflexões futuras às próximas etapas da pesquisa em questão. Mas, para além disso, este tipo de proposta de trabalho de campo possui características de pesquisa específicas das artes performativas. Desse modo, também possibilita que artistas-pesquisadores desta especificidade de área conduzam suas investigações encontrando meios que venham ao encontro das maneiras pelas quais eles desenvolvem seus processos de significação, reflexão e legitimação das potencialidades evidenciadas em suas pesquisas. Para além das descrições dos procedimentos e vivenciamentos ao longo da pesquisa de campo, neste tipo de abordagem, a ampliação dos disparadores reflexivos, surgidos ao longo do processo, se faz necessária como catalisadora das discussões propostas nos objetivos da investigação que esteja sendo desenvolvida.

Por este motivo, com o intuito de avançar a discussão proposta neste artigo e exemplificar o que vem sendo exposto neste texto, logo a seguir, serão brevemente descritos alguns princípios sobre como se desenvolveu uma parte da proposta realizada por Vargas (2018) para se trabalhar com arquétipos vocais, associados a ressonadores corporais. Esta divisão textual se faz importante para que, quem estiver a ler, possa dispor de subsídios que lhe propicie uma leitura mais fluida sobre quando o experimento poético-teatral for descrito. Nesse sentido, possibilitar-se-á que se percebam as reflexões possíveis sobre como pensar em um tipo de dramaturgia da corporeidade vocal, configurando-se como uma peculiaridade que se expande à técnica e se desenvolve por meio de um mergulho estético ao longo do processo criativo.

Arquétipos vocais e o experimento poético-teatral

A proposta de trabalho com arquétipos vocais surge a partir de terapêuticas desenvolvidas em um tipo de prática específica de voz-terapia, conforme apresentada por Stein (2009), na qual a autora descreve detalhadamente exercícios de voz-terapia por meio de arquétipos e as técnicas relacionadas a estes procedimentos. Nessas atividades, foram estipulados e elencados quatro arquétipos – Criança, Amante, Guerreiro e Mãe – associados a ressonadores localizados em certas partes do corpo. O acionamento sonoro de cada um desses arquétipos na parte do corpo relacionada com o ressonador específico de cada um deles, desencadeia sentimentos/emoções/sensações com localizações corporais específicas e

acionadas a partir de uma vibração sonora da voz no ressonador associado a cada arquétipo em específico (VARGAS, 2018, p. 94).

Devido ao fato de a técnica sobre os arquétipos vocais ser uma proposta singular e que requer especificações sobre a sua adaptação a partir do que fora descrito por Stein (2009), por uma questão de espaçamento textual, esta técnica em específico não será detalhada neste artigo, uma vez que o objetivo deste texto se foca mais no que é possível apreender a partir do experimento poético-teatral em si e não em uma das técnicas que propiciaram o seu desenvolvimento. Contudo, caso seja de interesse do(a) leitor(a) em perceber como a técnica dos arquétipos vocais foi adaptada a uma proposta de trabalho nas artes performativas, a tese de doutoramento de Vargas (2018) contém elementos aprofundados sobre esta abordagem e o trabalho de Stein (2009) descreve, em detalhes, os procedimentos relacionados à voz-terapia.

Segundo Vargas (2018, p. 95), neste tipo de abordagem, “os indivíduos têm possibilidades de se relacionarem de maneira diferente com as suas sonoridades e descobrir possibilidades ainda não vivenciadas por meio de outras técnicas”. Cabe ainda frisar que Vargas (2018) se utilizou dos arquétipos vocais como uma das abordagens técnicas durante o desenvolvimento de seu experimento poético-teatral. Entretanto, este autor deixa claro que esta foi uma escolha particular, o que não significa que outros artistas-investigadores possam empregar técnicas e abordagens diferentes, caso desejem desenvolver suas investigações se utilizando de um experimento poético-teatral. Nesse sentido, antes de descrever sobre o experimento poético-teatral em si, logo abaixo, serão explicitados, brevemente, os quatro arquétipos escolhidos que foram trabalhados por Vargas (2018), nos quais a voz era dinamizada, associada a ressonadores corporais específicos, propiciando experiências emocionais/estéticas que serviram de matrizes para o processo criativo que será descrito logo a seguir neste texto.

a) O Arquétipo da Criança

Todas as emoções vivenciadas nesses exercícios eram percebidas e associadas às suas localizações nos ressonadores de cabeça, relacionados a determinadas vozes agudas. Segundo Vargas (2018, p. 95) relata em seu trabalho: “Esse processo me permitia descobrir sensações emotivas que os sons das vozes desvelavam e a localização corpórea de onde eles poderiam ser acessados”.

b) O Arquétipo do Amante

No trabalho com este arquétipo, a voz era deslocada para a parte superior torácica, devendo explorar todas as possibilidades dos ressonadores presentes nesse local. Estes exercícios pretendiam investigar sonoridades não mais agudas. Mas, agora, de extensão mediana, buscando o encontro desses sons com as emoções que poderiam ser associadas nessa região do corpo. Segundo Vargas (2018, p. 95), os “exercícios utilizados envolviam sentimentos relacionados ao amor e à afetividade, aliados à responsabilidade e ao poder”.

c) O Arquétipo do Guerreiro

Esta etapa do trabalho envolvia exercícios nos quais o impulso vocal deveria partir da região diafragmática de maneira dinâmica e expansiva, deixando as sonoridades daí emergidas, reverberarem ao longo de todo corpo, observando as sensações e emoções que despertavam. Segundo Vargas (2018, p. 96), “Esse arquétipo é acessado por meio de movimentos e ritmos fortes em uma constante relação com o chão e a base”.

d) O Arquétipo da Mãe



Os trabalhos associados a este arquétipo propunham exercícios que envolviam o deslocamento do centro de ressonância da voz para a porção infra umbilical. Segundo Vargas (2018, p. 96), “As emoções aqui trabalhadas, bem como das matrizes corpóreas que esses sons nos remetem, forneciam indícios para o acesso de matrizes de trabalho relacionadas a sentimentos de conforto, melancolia, saudade, separação, amor, generosidade, acolhimento, proteção e sensações de introspecção”.

O experimento poético-teatral: criando partituras e subpartituras

Durante os treinamentos diariamente realizados ao longo do trabalho de campo, matrizes corporais e vocais, que estavam relacionadas aos arquétipos vocais escolhidos para serem o foco de trabalho, foram sendo fixadas, assim como suas localizações corpóreas e as emoções ali registradas. Essas matrizes serviam como elementos para a criação da partitura física e vocal, assim como também para o seu resgate e desenvolvimento do trabalho a cada dia de pesquisa.

Com o intuito de situar o(a) leitor(a) no contexto da fala e no momento vivenciado pela personagem do texto “Prometeu Acorrentado”, uma simples e breve descrição se faz necessária para expor alguns aspectos emotivos que o ator considerou como envolvidos na cena e que foram trabalhados por meio das partituras corporais e vocais. O trecho escolhido para começar a ser encaixado nas partituras trabalhadas foi uma parte de uma fala da personagem Prometeu que, após doar a chama do conhecimento e esperança aos mortais, é condenado por Zeus a ficar acorrentado no alto de um penedo por toda a eternidade. Diariamente, um corvo vem a este local para comer o fígado de Prometeu ao longo do dia. À noite, o corvo vai embora e o fígado se regenera, para, durante o amanhecer seguinte, iniciar o martírio diário de Prometeu por toda a eternidade. O fragmento de texto escolhido conta exatamente o momento em que Prometeu, após receber a condenação divina por ter doado a chama do conhecimento aos humanos, está sendo carregado até o alto do penedo, preso em correntes e, então, lamenta a sua situação, temendo a chegada do corvo, pois a noite está acabando. Porém, se faz importante salientar que Vargas (2018) também esclarece que optou pelo texto “Prometeu Acorrentado” como uma escolha particular, em consonância com os argumentos acima expostos sobre as particularidades de escolhas deste autor para o desenvolvimento deste trabalho.

A partir do momento em que o trecho do texto já havia sido escolhido e a partitura básica de matrizes físico-vocais já estava elencada, foram incluídas as práticas com os arquétipos vocais direcionando-os para esse contexto. A partitura corporal-vocal foi dividida em seis momentos: 1. A subida ao penedo, 2. Preso às correntes, 3. Lamento, 4. Revolta contra Zeus, 5. Medo do término da noite, 6. Chegada do corvo⁶. Com o intuito de simplificar a escrita deste artigo e facilitar a sua leitura, o que aqui é denominado como sendo uma partitura corporal-vocal, engloba os conceitos de partitura e subpartitura mencionados anteriormente neste texto.

Dependendo da frase do texto, foi utilizado um arquétipo vocal diferente. Esta também foi uma escolha particular como investigador, no intuito de verificar como o trânsito da voz pelas localizações corporais de cada arquétipo, poderiam conduzir diferentes emoções/sensações/experiências que a personagem Prometeu poderia sentir/vivenciar/experienciar durante essa fala. Neste caso, o contexto da personagem Prometeu foi situado dentro das escolhas de condução técnica para a partitura e subpartituras.

⁶ VARGAS, Vagner. Demonstração técnica da partitura corporal-vocal, referente ao experimento poético-teatral, baseado no texto *Prometeu Acorrentado*, de Êsquilo, já com a organização dos arquétipos vocais associados aos ressonadores corporais. Disponível em: <<https://youtu.be/dWLD-mCpBB4>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Mas, as sinestrias vivenciadas ao longo deste processo criativo extrapolam quaisquer personagens, fornecendo elementos reflexivos ao ator, independentemente de uma relação com texto e personagem. Apesar de, neste caso, o ator se referir a questões relacionadas à personagem, o que ele ia percebendo/vivenciando/experienciando ao longo do processo, lhe fornecia elementos reflexivos a serem desenvolvidos em seu trabalho como ator-pesquisador para além de situações específicas a este texto e personagem. As reflexões suscitadas ao longo deste processo se configuram como instâncias potentes, catalizadoras de subsídios às próximas etapas da investigação. Esta perspectiva, se refere a um *modus* particular que alguns artistas podem ter para conduzir e elaborar as maneiras pelas quais compreendem, se questionam, refletem e discutem sobre assuntos específicos de/em sua área do conhecimento.

Na composição da partitura corporal-vocal, Vargas (2018) optou por trabalhar a passagem da localização física de um arquétipo vocal para outro de maneira contínua. Esta opção foi adotada para que a criação não se transformasse apenas em uma demonstração técnica somente passível de compreensão por aqueles que conhecem esse processo de trabalho. Muito embora estes procedimentos tenham acontecido durante um período empírico de investigação de um ator, por meio de um tipo de processo criativo, com objetivos e direcionamentos relacionados ao que motivou tal pesquisa, o que está exposto na frase anterior vem ao encontro de ressaltar que estes procedimentos também podem ser efetuados pensando em matrizes para também serem utilizadas quando de um evento teatral *per se*. Nesse sentido, as partituras e subpartituras foram encadeadas simultaneamente, sem impedir o fluxo e continuidade do desenvolvimento das ações. Conforme dito acima, esta foi uma escolha particular, o que não impede a outros atores de organizarem suas partituras e subpartituras de maneiras distintas das como foram efetuadas no trabalho de Vargas (2018). Logo abaixo, além de serem descritos momentos deste processo criativo, também serão expostas algumas percepções e reflexões que foram surgindo ao longo do trabalho de campo, com o intuito de trazer ao texto deste artigo a ilustração alargada sobre como um artista que desenvolveu um trabalho de prática como investigação, conduziu seus catalizadores de reflexões que viriam a seguir em sua pesquisa.

Entretanto, gostaria de ressaltar que as próximas partes deste texto serão escritas em primeira pessoa, pois se tratam de descrições particulares, realizadas durante o experimento poético-teatral, conforme dito anteriormente. Esta abordagem é feita com o intuito de compartilhar detalhes deste procedimento. Mas, afinal, como foi dividido o experimento poético-teatral e como foi vivenciado pelo ator-pesquisador que o desenvolveu?

*A subida ao penedo*⁷

Esse momento se referia à subida de Prometeu ao penedo, já condenado, sendo carregado pelos seus algozes. Para essa sequência, foi criado um movimento de subida, em que Prometeu caminha sentindo o peso das correntes e as dores pelas torturas que está passando. O som que conduz esse movimento é grave, em lamentação, fazendo referência aos lamentos das tragédias gregas. Esta sonoridade foi trabalhada tendo como origem as emoções oriundas da região próxima da base infra umbilical, relacionada ao *Arquétipo da Mãe*. A opção por esse arquétipo vocal, associado a esse ressonador corporal, para esse momento da personagem, se deu em função de ele estar relacionado a sentimentos de dor, melancolia e sofrimento.

⁷ VARGAS, Vagner. **A subida ao penedo**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/GAaEOquU Kc>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Durante os trabalhos diários, as percepções sinestésicas⁸ forneceram importantes subsídios para a identificação e fixação de matrizes corporais e vocais que podem ser dinamizadas em outros momentos. Considero que essas percepções são muito importantes para despertar a compreensão do ator sobre como operacionalizar seus momentos criativos, ao se entregar a esse tipo de proposta metodológica. Como exemplo disso, descrevo aqui algumas percepções surgidas durante o processo:

Ao trabalhar o *Arquétipo da Mãe*, sentia uma ressonância grave, muito forte, na altura da crista ilíaca, me trazendo uma sensação de dor que desperta muitas emoções e o choro de maneira que ainda não consigo controlá-lo. Conforme vou colocando o som nesse ressonador, vou conseguindo criar o clima da caminhada do Prometeu (VARGAS, 2018, p. 105).

Ao longo do processo de vivenciamento das experiências perpassadas pelo som em intrínseca relação com a minha corporeidade, ao trabalhar esses aspectos com este ressonador vocal, associado ao *Arquétipo da Mãe*, percebi que as sensações do som nessa região de ressonância permitiam que as emoções fossem expandidas em larga escala. Esta percepção me pareceu ser uma boa alternativa a se trabalhar com o objetivo de abordar situações enfrentadas pelas personagens das tragédias gregas. Além disso, essa ressonância de som grave trazia referências sobre como acredito que poderia ser um tipo de aplicação dessa fala dentro dos aspectos clássicos de melopeia⁹, presentes em muitos textos de teatro grego da Idade Antiga.

Preso às correntes¹⁰

Essa sequência é bem rápida e se dá no momento em que Prometeu termina de fazer o movimento em espiral de subida ao penedo e tem seus braços presos às correntes, sentindo o cansaço de tal atividade e o peso de sua sentença. Então, Prometeu cai e fica de cócoras durante a próxima fala. Nesse momento, utilizei o *Arquétipo do Guerreiro*, pois sentia que era um breve instante de luta, tentativa de mostrar sua força e resistência, mesmo que rapidamente. Entretanto, neste fragmento textual, Prometeu aceita sua condição e sua pena, deixando-se prender. Esse momento é realizado em uma fração de segundos. Mas, a força que impulsiona e conduz todos esses movimentos, surge a partir do impulso sonoro suscitado pelo acionamento do *Arquétipo do Guerreiro*. Este tipo de impulso sonoro, associado ao *Arquétipo do Guerreiro*, parte de contrações e relaxamentos dinâmicos e intensos das musculaturas envolvidas nos movimentos de apoio diafragmático, trazendo um tipo de vigor ao momento que se está experienciando.

Lamento¹¹

⁸ Quando me referir neste texto ao termo “sinestesia” e suas variantes, estarei concebendo-o de acordo com o que Vargas (2018, p. 151) refere ao dizer que sinestesia “compreende um conjunto geral de percepções e sensações interligadas por todos processos sensoriais. [...] oportunizando uma visão mais ampla ao leitor sobre como o sistema sensorial/afetivo/emocional/volitivo influi no processo de significação”.

⁹ Segundo Aristóteles (2007, p. 35-36), “A melopeia ou composição é a parte da arte musical que, entre os gregos, referia-se à composição melódica. Esta parte, pela falta de documentos, é a que menos conhecemos; nela a música estava subordinada à poesia. A melodia é uma sequência de sons musicais dispostos por ordem tal que logram criar um sentido satisfatório ao ouvido e ao espírito”.

¹⁰VARGAS, Vagner. **Preso às correntes**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/crDbkXcmQh0>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Nesta parte, inicia a fala de Prometeu propriamente dita. Enquanto ele está agachado, permanece lamentando sua situação e o que lhe ocorreu. Inicialmente, foi utilizado o *Arquétipo da Mãe*, com a mesma localização do ressonador corporal utilizada durante *A subida ao penedo*. Porém, quando Prometeu começa a questionar os deuses sobre o seu aprisionamento, o foco de ressonância foi deslocado para a região diafragmática, associada ao *Arquétipo do Guerreiro*, pois, durante o processo criativo, considerei essa situação como um momento de revolta, resistência e demonstração de força da personagem que merecia ser trabalhado desta maneira. O deslocamento da voz por estas localizações corporais, associadas aos arquétipos, foi assim registrado:

Logo que comecei a trabalhar essa partitura do Prometeu, fiquei com receio de trabalhar em cima de apenas um arquétipo, pois acredito que ele sinta muitas coisas enquanto conta a sua história, passando por mágoa, dor, sofrimento, raiva, revolta, amor e solidão por exemplo. Talvez, se eu transitar pelos arquétipos consiga imprimir outros coloridos à minha voz, desbravando emoções que estão localizadas em algumas partes do meu corpo (VARGAS, 2018, p. 106).

Suscitado por essas sensações, com o intuito de verificar como faria para Prometeu sentir a dor localizada na região do fígado, desloquei o foco de ressonância para o ressonador corporal associado ao *Arquétipo da Criança*. Este direcionamento foi assumido, pois, nesse momento da fala, ao longo dos vivenciamentos do processo criativo, considerei que a personagem se sentia fragilizada, enfraquecida, impotente e a voz de cabeça, sendo conscientemente falhada, lhe aumentava a sensação de sofrimento e solidão. Enquanto a sequência de movimentos ia descendo e voltando, ao agachar, considerei que Prometeu ia sentindo o peso das correntes, causando-lhe dor e o fazendo retornar ao lamento anterior. Sobre essa situação, cito o seguinte:

No momento em que o Prometeu sente a dor da chaga no fígado, comecei a buscar essa dor física e me surgiu um som agudo de grito. Desloquei a voz para o *Arquétipo da Criança*, pois nesse local se pode trabalhar com os sons agudos de maneira mais fácil. Ao trabalhá-los em *staccato*, encontrei a sensação de sofrimento que a personagem sente nesse momento e, quando faço a voz deslizar pelo meu corpo, por cada um dos arquétipos, até voltar para o da *Mãe*, consigo perceber todo o sofrimento dele (VARGAS, 2018, p. 106).

Ao longo dessa sequência, trabalhei a voz para ir se deslocando entre os ressonadores até atingir o foco de ressonância na região do *Arquétipo da Mãe*, pois considero que a personagem volte a ficar melancólica e triste, lamentando sua situação. Dessa maneira, ao longo do processo criativo, este foi um meio experienciado que propiciou tais sensações de maneira mais efetiva. Antes de partir para o próximo momento, Prometeu começa a se levantar. Para este íterim, a motivação que o conduzia foi trabalhada de maneira a estar associada à região do *Arquétipo do Amante*. Entretanto, em função disso, aqui, os sentimentos trabalhados estão relacionados a aspectos do amor, da entrega, da responsabilidade, da compaixão, que geram sofrimentos. Sobre essa transição, saliento as seguintes descrições feitas ao longo do processo:

Quando Prometeu vai falar sobre o que fez e do seu castigo, sinto que deve ser algo que ele aceite, que não questione, pois ama tanto aos mortais, quanto aos deuses. Mas, aqui, vou explorar o trabalho do *Arquétipo do Amante*, encarando as emoções associadas a essa região, pelo lado que

¹¹ VARGAS, Vagner. **Lamento**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/CkEyIZedQR4>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

causam dor e sofrimento, pois, durante os treinamentos, costumo trabalhar esse arquétipo apenas pela sua outra faceta (VARGAS, 2018, p. 106).

No último grito de lamento da personagem, antes de falar sobre Zeus, também houve a opção por se trabalhar o *Arquétipo do Guerreiro*, porém sob outra perspectiva. Agora, ao invés da força, foi trabalhado o impulso vindo dessa região, mas como uma impotência da personagem frente à situação. Durante os treinamentos diários, envolvidos no processo criativo, considere que esse impulso me ajudava a deslocar a voz para a região do *Arquétipo do Amante* para o momento em que Prometeu fala sobre o seu amor aos homens, conforme foi exposto em:

Procuro maneiras de transitar com a voz pelos diversos ressonadores. Como percebo que o Prometeu passa por muitas emoções durante essa cena, quero criar possibilidades para trabalhar os arquétipos de diversas formas. Quando ele fala no amor que ele tem pelos mortais, estou em busca das emoções do *Arquétipo do Amante*, relacionadas ao Rei, Imperador e o seu amor incondicional àqueles que acreditam nele (VARGAS, 2018, p. 107).

A passagem para o próximo momento começava após Prometeu falar sobre a situação de estar preso em correntes no alto do penedo. Com o intuito de vivenciar essas sensações da passagem, os movimentos e a voz foram trabalhados de maneira a mostrar e vivenciar a sua dor física e emocional. Para tanto, foi realizada a mesma transição entre os arquétipos feita antes, com o impulso surgindo da região diafragmática, associada ao *Arquétipo do Guerreiro*, chegando à região da cabeça, associada ao *Arquétipo da Criança*, até voltar à região infra umbilical associada ao *Arquétipo da Mãe*. Desse modo, foi trabalhada a passagem de várias emoções da personagem, intrinsecamente associadas às movimentações corporais e vocais experienciadas neste momento da partitura. Ao longo do processo, foi possível observar que este procedimento me auxiliou a preparar a personagem ao próximo momento da fala.

Revolta contra Zeus¹²

Esse é um momento bastante breve, quando Prometeu percebe alguma movimentação próxima ao penedo. A personagem aproveita a possibilidade de estar sendo ouvido por alguém para, então, expressar a sua revolta contra Zeus. Aqui, foram trabalhados o *Arquétipo do Guerreiro* e as emoções associadas a essa região. Como Prometeu está preso em correntes, com o intuito de vivenciar esta sensação, os movimentos foram trabalhados por meio de impulsos leves, vindos da região diafragmática. As dificuldades sentidas em trabalhar com o *Arquétipo do Guerreiro* foram descritas após um dos dias de treinamento da seguinte maneira:

Tenho muita dificuldade em trabalhar o *Arquétipo do Guerreiro*, pois o excesso de impulso diafragmático me faz perder o controle da voz, podendo fazê-la ficar muito aguda e não acho que trabalhar essa energia de força, revolta e coragem com sons muito agudos tenham a ver com o Prometeu. Só consigo segurar o tom da voz, pois puxo a energia do *Guerreiro* para a base e os movimentos não me deixam levar pelo tom da voz (VARGAS, 2018, p. 107).

Apesar de ser um momento rápido, a sequência vocal e corporal da *Revolta contra Zeus*, me permitiu trabalhar em cima de uma dificuldade pessoal em lidar com o fluxo de energia associado ao *Arquétipo do Guerreiro*. Além disso, também possibilitava dar ênfase a um pequeno momento da fala da personagem em que ela protesta contra a sua sentença.

¹²VARGAS, Vagner. **Revolta contra Zeus**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/3yXJm372J7s>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

*Medo do término da noite*¹³

Nesta parte da partitura, após vir da transição pelo *Arquétipo do Guerreiro*, rapidamente, deslocava o centro energético para o ressonador associado ao *Arquétipo do Amante*, pois, ao longo dos treinamentos diários que envolveram o processo criativo, considere que esta me foi a via mais efetiva para trabalhar o momento em que Prometeu fala de seu amor aos mortais. Quando a personagem escuta algum som se aproximando, considero que este seja o seu último instante de medo neste trecho do texto, pois Prometeu sabe que o corvo se aproxima para comer o seu fígado. Essa sequência de movimentos foi conduzida pela voz trabalhada na região associada ao *Arquétipo da Criança*. Como esse arquétipo foi trabalhado em menor proporção que os outros durante a construção das partituras e subpartituras desse fragmento de texto, nesse rápido momento em que a personagem teme a chegada do animal que lhe tortura diariamente, aproveitei para encaixar esse arquétipo durante essa transição. Essa escolha foi feita com o intuito de que, apesar ser um deus e de compreender a sua pena, considero que, neste momento, Prometeu pudesse mostrar sua fragilidade e o quanto sofria também pelas dores físicas causadas pelo corvo. Nesse sentido, ao longo do processo, o ressonador associado ao *Arquétipo da Criança* parecia ser o mais adequado para potencializar estas sensações neste momento da fala.

*Chegada do corvo*¹⁴

Esse era o último momento da partitura corporal-vocal criada para o experimento poético-teatral. Na verdade, esse momento se referia a uma última experimentação feita para o trabalho dos ressonadores associados a arquétipos na voz com essa personagem. Porém, neste fragmento da fala, resolvi pontuar o final da partitura. Quando o corvo chega para comer o fígado do Prometeu, ao invés de buscar um som relacionado a algum dos ressonadores associados aos arquétipos trabalhados, optei por criar uma espécie de fermata para o silêncio. Entretanto, apesar de não estar emitindo som, a condução do movimento se deu pelo acionamento energético a partir do *Arquétipo da Criança*, associado à sensação de medo, temor e dor. Essa opção surgiu após alguns improvisos durante os treinamentos, conforme descrito abaixo:

Hoje, eu queria definir o final da partitura, mas não sabia que som deixar para o momento em que o corvo come o fígado do Prometeu pela última vez nessa fala. Deixar um grito sair, poderia ser uma opção. Tentei fazê-lo vindo da região do corpo associada a cada um dos arquétipos vocais, mas eles não coincidiam com o movimento que o meu corpo estava fazendo. Então, ao tentar experimentar o *Arquétipo da Criança* para esse final, em uma das repetições, não consegui emitir som, só uma vibração do ar, senti como se fosse só um fluxo energético e, daí, surgiu o final da minha sequência, com todas as emoções que o silêncio precisava gritar nesse instante (VARGAS, 2018, p. 108).

A experiência do final dessa partitura permitiu explorar *outra* possibilidade de acesso aos arquétipos associados aos ressonadores vocais: a não emissão sonora. Contudo, percebi que esse indício vinha apenas a ressaltar que existem ainda muitos caminhos para se descobrir no trabalho por meio de arquétipos na voz, inclusive, para a utilização de exercícios que

¹³VARGAS, Vagner. **Medo do término da noite**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/B7lmnbh4z6k>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

¹⁴VARGAS, Vagner. **Chegada do corvo**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/tGQl66EacuY>>. Acesso em: 15 jun. 2020.



permitam a exploração de não-sons, de sons não-oralizados, de um *habitat* de sentidos que se libertam dos sons, mas que podem se fazer sentir por quem esteja convivenciando esse momento. A percepção de que o ato de não emitir um som também poderia ser acionado nesses ressonadores, associando essa informação aos arquétipos ali trabalhados, também me propiciou evidenciar a possibilidade de expressar textos não-oralizados, mas vivos em latência energética de sensações, imagens, vontades, emoções, sinestésias, subtextos. Esse fato também chamou a atenção para a existência de uma vida pulsante em um *entre-espaço* não expresso por sons, o que me instigou mais a investigar sobre como seriam essas potencialidades presentes em não-sons, nos silêncios. Ainda há que se adentrar aos entre-espaços por onde as relações de/entre corporeidades se expandem para além do som, mas, ainda assim, potentes em vibrações em corporeidade. Investigações estas que ficaram para trabalhos futuros, já que não são o foco dos procedimentos descritos no texto deste artigo. Entretanto, no que tange à reflexão da tese desenvolvida por Vargas (2018), há um denso aprofundamento sobre aspectos relacionados ao subtexto, inconsciente e o silêncio como instâncias vivas relacionadas a aspectos intrínsecos à corporeidade. Porém, estes serão assuntos para serem ampliados em artigos futuros e que foram densamente desenvolvidos na tese de doutorado de Vargas (2018).

Considerações finais

A breve descrição feita neste artigo sobre o experimento poético-teatral efetuado por Vargas (2018) ilustra uma perspectiva possível para um tipo de etapa de trabalho de campo na pesquisa acadêmico-artística em artes performativas. Esta perspectiva elucida a possibilidade de profissionais destes campos do conhecimento desenvolverem processos criativos como fontes de matrizes que lhes fornecerão subsídios para avançarem às etapas seguintes de suas pesquisas. Desse modo, sem se ater necessariamente às metodologias tradicionais de pesquisa acadêmica em artes performativas, os artistas destas áreas podem legitimar e constituir meios *outros* à efetivação de suas investigações, partindo de seu próprio contexto de trabalho em arte, como artistas, em seus processos de criação.

Este tipo de prática como investigação em artes requer um robusto arcabouço teórico-prático, com o intuito de estabelecer parâmetros, criar pontes, borrar possibilidades e abrir caminhos coerentes à proposição metodológica de maneira diferenciada das tradicionalmente empregadas no meio acadêmico. Conforme dito anteriormente, este artigo não visa trazer à tona uma inovação metodológica no campo das artes performativas, tampouco deslegitimar outras metodologias de pesquisa. Há uma grande diversidade de possibilidades metodológicas para a realização de pesquisas nesta especificidade de área. O trabalho desenvolvido por Vargas (2018) vislumbra uma possibilidade *outra* para este campo do conhecimento, como também, ilustra uma perspectiva sobre como um ator mergulha em seu processo criativo, com o intuito de buscar disparadores reflexivos a elementos que extrapolam a etapa empírica em si.

Além disso, a reafirmação de pesquisas acadêmico-artísticas que se desenvolvam a partir de abordagens metodológicas que se distinguem de alguma maneira das tradicionais, assim como também de sua publicação e divulgação, corroboram para o fortalecimento e estabelecimento de possibilidades *outras* às pesquisas no contexto contemporâneo. Mas, para que isso seja possível, avaliadores e consultores de periódicos específicos de área, assim como acadêmicos que orientam e conduzem pesquisas nas universidades e centros de investigação/criação artística, necessitam estar abertos e disponíveis a estas possibilidades *outras*, distintas das tradicionalmente realizadas e publicadas. Desse modo, além de se estar consolidando *outras* perspectivas e características destas especificidades de áreas do

conhecimento, se está contribuindo para ressaltar suas singularidades, sem que isso signifique minimizar critérios de qualidade científicos, acadêmicos e artísticos.

No que tange aos aspectos relacionados à corporeidade vocal, neste artigo fica evidenciada uma proposta singular em se experienciar possibilidades vocais por meio de uma perspectiva estética que se propõe a desenvolver práticas corporais e vocais de maneira indissociada. Além disso, neste texto, a partir do trabalho de Vargas (2018), também fica evidenciada uma maneira particular para artistas dessa área descreverem seus percursos de pesquisa, metodologias, pedagogias e reflexões ao longo dos processos criativos. Com isso, também considero possível vislumbrar esta abordagem como um tipo de proposta diferenciada ao trabalho criativo dos profissionais das artes performativas.

Trabalhar poéticas relacionadas à corporeidade vocal suscita que as(os) artistas se entreguem a experienciar e vivenciar situações criativas para além das técnicas previamente adquiridas e/ou desenvolvidas. Desenvolver investigações na perspectiva da corporeidade vocal propicia englobar as reflexões de maneira a não desvincular as pedagogias, processos de significação e matrizes reflexivas oriundas das percepções e vivências integradas entre corpo e voz. Esta abordagem requer uma genuína e sincera disponibilidade aos processos inerentes ao ato criativo. Produzir conhecimento a partir dos contextos dos processos criativos de artistas, contribui para o espraiamento, progresso, desenvolvimento e divulgação de peculiaridades características a este ofício. Além disso, este tipo de abordagem também expõe maneiras diferenciadas de se operacionalizar o conhecimento e suas reverberações possíveis no campo da pesquisa acadêmico-artística.

Referências

AALTONEN, Heli; BRUUN, Ellen Foyn. Practice as research in Drama and Theatre: Introducing narrative supervision methodology. **Nordic Journal of Art and Research**, v. 3, n. 1, p. 52-68, 2014.

ALEIXO, Fernando. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. **Revista Moringa – Teatro e Dança**, v. 1, n. 1, p. 103-116, 2010.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo/SP: Martin Claret, 2007.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2010.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho. (Org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro/RJ: 7 Letras, 2006.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução J.B. Melo e Souza. São Paulo/SP: Martin Claret, 2005.

KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (Ed.). **Research methods in theatre and performance**. Edimburgh/Scotland: Edimburgh University Press, 2011.

KERSHAW, Baz. Practice as research through performance. In: SMITH, H.; DEAN, R. T. (Eds.). **Practice-led research, research-led practice in the creative arts**, p. 104-125. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.



PARKER-STARBUCK, Jennifer; MOCK, Roberta. Researching the body in/as performance. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (ed.). **Research methods in theatre and performance**. Edimburgh/Scotland: Edimburgh University Press, 2011.

PRENDERGAST, Monica M. I, Me, Mine: Soliloquizing as Reflective Practice. **International Journal of Education & the Arts**, v. 04, n.01, 2003. Disponível em: <<http://www.ijea.org/v4n1/index.html>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PRENDERGAST, Monica M. I contain multitudes: The challenges of self-representation in arts-based educational research. **International Journal of Education & the Arts**, 15(SI 2.2), v. 15, special issue 02, p. 1-17, 2014. Disponível em: <<http://www.ijea.org/v15si2/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo**. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.

VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade: a pedagogia do evento teatral**. [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas/RS, 2018.

VARGAS, Vagner de Souza; DUARTE, Krischna Silveira; BUSSOLETTI, Denise Marcos; VIEIRA, Daniel da Silva; GAUDENZI, Mariana Vargas. Outra metodologia para as pesquisas em ciências humanas. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, n. 44, v. 16, p. 318-341, 2019.

[Recebido em 17 out 2020 – Aceito em 17 set 2020]