

PAISAGENS DE SONORIDADES PERFORMATIVAS E NARRATIVAS CORPORAIS SINESTÉSICAS NA MONTAGEM SOLO “PÓ, MULHERES QUE CAMINHAM”

*Rosilandes Martins
Eduardo Lopes*

Este estudo propõe uma reflexão sobre as interseções entre teatro performativo e sonoridades, investigando de que forma a integração de elementos sonoros pode expandir e intensificar a imersão em performances teatrais, por meio do trabalho de atuante e do fenômeno corpóreo. A partir do solo performativo “Pó, mulheres que caminham” (Brasil, 2022)¹, a análise aborda como o desenho de sonoridades pode ser ferramenta de construção de sentidos e articulação da obra em sua dinâmica e ritmo, discutindo as implicações para a prática e teoria teatral contemporânea. O tema desta peça surge a partir da memória de duas mulheres da família da autora, enquanto figuras femininas presentes nas narrativas da mesma família. Mais especificamente, a avó materna e a avó paterna.

Essas duas mulheres viveram no Brasil Central da Região Centro-Oeste, na primeira metade do século XX. O mote para a criação da obra performática, baseia-se na inspiração dessas mulheres e seu deslocamento cotidiano, nas tarefas, afazeres da vida prática e corriqueira. Este é o ponto de partida gerador da criação cênica, desde o material de construção das micro dramaturgias: corporal, de cena e sonora, até a escolha dos objetos cênicos, que também participam na dimensão dos sons.

No processo criativo, a avó materna se fez presente por meio das narrativas contadas pelos familiares, além de duas fotografias. O acesso à avó paterna, foi apenas por meio de relatos do pai, pois não havia nenhuma imagem dela. Este fato da ausência de imagens, gerou articulações na montagem, sobre silêncio e falta.

1 Remontagem feita a partir da peça Pó (Brasil, 2010). Performance solo que apresenta uma persona figura

Há aqui uma localização da perspectiva de fala da autora neste trabalho, para articular o tema e termo *mulheres*, aqui presente. Há duas frentes: a primeira frente, são as duas mulheres, especificamente as avós da autora, que viveram no início do século passado, em uma região rural, envolvidas no trabalho doméstico, braçal; eram tecelãs para contribuir na subsistência da família, nos cuidados da casa, envolvidas em gestações consecutivas com grande sequência de filhos, realizavam o trabalho do cuidado e tinham como circulação cotidiana, o espaço da casa. Segunda frente: a autora, que vive em 2024, se entende como mulher cis, hetero, nascida em família de trabalhadores e artista que trabalha com a cena contemporânea de teatro performativo. A autora propõe realizar uma obra performática, partindo dos relatos sobre as duas mulheres, como fatos verídicos narrados pelos familiares (apesar de haver a visão e memória de quem narra). A cena performática é disparada pela narrativa sobre as duas mulheres, que se tornam imaginadas e diluídas no caldo do material cênico. Nesta sobreposição, a persona neta em cena, atualiza as avós no tempo presente não por meio de personagens e representação. Mas pela dramaturgia performativa, que se distancia da caracterização de personagens e pela presença do próprio corpo em cena da persona neta.

Nesta dança de tempos, a obra se constitui por um modo de cena contemporânea, mas que se configura com objetos e visualidades da época das mulheres que inspiraram a montagem. Pode-se refletir, a partir de Agambem (2009) que a origem não está situada apenas num passado cronológico, mas que é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (p.69). Ainda para este autor, a contemporaneidade poderia ser pensada como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (p. 59).

A partir deste contorno e em continuidade, o trabalho aborda as sonoridades performativas na paisagem sinestésica da cena estudada, baseando-se em uma abordagem qualitativa, envolvendo análise da performance solo entendida como experimentações práticas. Neste processo, o deslocamento e a percepção da paisagem no contexto cultural, social e histórico envolvem aspectos da geopoética² do lugar, conectados à criação de narrativas que mapeiam

experiências e significados nos espaços determinados. No caso deste trabalho, isso inclui a cartografia de sons e silêncios, além da paisagem sonora sensível. O estudo da sonoridade corporal nas artes performáticas está enraizado em várias disciplinas, incluindo o teatro, a dança e a música. De acordo com Foster (2002), a corporeidade é intrinsecamente ligada à produção de som, seja através da respiração, do impacto dos pés no chão ou de vocalizações intencionais. No contexto da performance solo, essa relação torna-se ainda mais pronunciada, visto que a pessoa artista dispõe da materialidade de seu próprio corpo para preencher o espaço sonoro e visual.

A montagem se desenvolveu por meio do teatro performativo autobiográfico, uma forma de expressão artística que permite às pessoas criadoras explorar suas próprias vidas e memórias de uma maneira íntima e reflexiva. No contexto do teatro, as memórias desempenham um papel crucial, pois são frequentemente ricas em detalhes emocionais e sensoriais, proporcionando uma base sólida para a narrativa e a performance. As memórias sobre as mulheres que inspiram o material dramático desta peça, oferecem uma janela para o passado, mas também convida o público a refletir sobre suas próprias experiências e conexões emocionais, criando uma experiência teatral pessoal e ao mesmo tempo, universal. A exploração de temas universais por meio das memórias frequentemente envolve experiências pessoais que podem, por um lado, ecoar de forma significativa com o público e provocar uma conexão afetiva, mas também e por outro, serem estímulos para uma percepção pessoal e única por parte do receptor.

A abordagem das práticas e narrativas autobiográficas (Leite, 2017; Versiani, 2005) e do autobiográfico nas artes performáticas como metodologia, circunscreve um vasto repertório de ideias, noções, imagens, saberes acumulados e sobretudo, reconfigurados para fertilizar as potências da imaginação performática e pedagógica das artes cênicas. As manifestações performativas que se utilizam de materiais autobiográficos pelos atores de cena, envolvem produções teatrais assinaladas por intervenções vindas da realidade. Esta tensão criativa pode surgir do confronto entre o real e o fictício e se configura em uma possibilidade que pode criar aberturas no simbólico, permitindo que, por meio do corpo da pessoa artista, se manifeste mediante o depoimento pessoal dos processos, arquivos e narrativas. Conforme infere a autora

Tanto a autobiografia quanto a performance são processos abertos, compreendendo uma miríade de formas possíveis. Talvez, por essa razão, a performance solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para inves-

2 A geopoética é um campo interdisciplinar que explora a interseção entre geografia e poética, investigando

Do ponto de vista dos procedimentos para a cena, o performativo seria um teatro que deixa a montagem apresentar em ato o seu próprio processo de confecção, assumindo os riscos de mostrar o fazer, além de afirmar a performatividade. Outro ponto em comum neste diálogo com o performativo é o corpo colocado em situação limite, que não representa mais personagens, mas utiliza sua autobiografia como material cênico, por meio de memórias, histórias pessoais pregressas, além da busca de autodesenvolvimento que são convocadas para a construção da cena.

A construção das sonoridades no presente trabalho, se deu desde a sala de ensaio, sendo que o registro das etapas foi feito por meio de diário de ensaio e caderno de atuação, evidenciando a importância de registrar e levar em consideração os meios empregados no percurso de criação de uma obra artística. Neste percurso, diferentes materiais serviram para improvisação na sala de ensaio – narrativas de pessoas da família, imagens de fotos, objetos de família, dentre outros. O “teatro do real” a partir de Sanchez (2007) tece a cena a partir da compilação de materiais e documentos da realidade, fazendo referência a um teatro que enfatiza a relação explícita com o real no sentido político, social, coletivo ou individual. Engloba modos de criação evidenciando fontes documentais, que podem ser originadas, tais como, em transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários ou fotografias.

Partindo deste raciocínio, a pesquisa em sala de ensaio, foi fomentada por duas perguntas iniciais: *Como a persona mulher presente na performance, se movimenta ao caminhar, carregar peso, correr, dançar, trabalhar, falar, entristecer, respirar, gritar ou silenciar? Como momentos de delicadeza ou violência, em forma de sons e silêncio, permeiam o cotidiano desta persona?* Para responder estas perguntas, avançou-se no estudo do corpo e suas possibilidades de produzir sons, ruídos, ritmos, barulhos, sussurros, pulsações, vocalidades, percussões extracotidianas e manuseio dos objetos. Ao mesmo tempo que experimentava cessar os sons, sustentando a interrupção, para formar ilhas de silêncios, como material de dramaturgia corporal.

A paisagem sinestésica da cena

Para produzir a dinâmica sonora dos movimentos, a opção foi explorar a voz/corpo falada, cantada, respiração, sons e rítmicos produzidos com o corpo, ruídos e barulhos produzidos com objetos. Além das pausas nas ações de deslocamentos pelo espaço cênico e por último, a sonoplastia gravada. As apresentações desta montagem ocorreram em espaço não convencional, onde a paisagem acústica e a espacialização estavam relacionados ao

audiência. Estas ocorreram a partir de fontes humanas, não humanas e híbridas. O solo teve trilha sonora elaborada pelo compositor contemporâneo Estércio Marquez Cunha³, compositor brasileiro de música erudita que possui obras representativas para diversos gêneros e formações instrumentais, incluindo peças para instrumento solo, câmara, coro, orquestra e música-teatro. Após as experimentações no ensaio, foi elaborado um roteiro endereçado ao músico, juntamente com trocas de conversas sobre o material dramático/narrativo sonoro da montagem.

Nesta perspectiva, a ação corporal da travessia, fez interseção com a música gravada (figura 1). Nesta cena, a indicação no roteiro para o músico compositor foi: *Caminhada curvada em silêncio, em linha reta, atravessando o espaço com duas malas pesadas nas costas*. A referência usada, foi o modo como se distribui o peso de carga para ser transportado nas costas.

Figura 1 - Caminhada lenta com peso, tronco debruçado marcando ritmo respiratório



Fonte: Acervo da autora.

Prosseguindo nesta abordagem, a cena é entendida neste trabalho, como montagem, em sua composição de ações físicas, palavras, imagens e inter-relações em uma composição rítmica. Sendo assim, a dinâmica da caminhada lenta e pesada, com passos arrastados, foi sincronizada com a respiração. Ritmos respiratórios podem indicar estados emocionais, intensificar a tensão dramática ou equivaler-se com a música e as ações. Sobre este aspecto Lopes (2006, p. 1) refere:

Quando ouvimos certas peças musicais temos por vezes a percepção de movimento (cinética): a peça parte de um ponto e dirige-se para outro de uma forma mais lenta ou rápida, ordenada ou desordenadamente. Se bem que não exclusivamente, grande parte da percepção de movimento numa peça musical é da sensibilidade da sua estrutura rítmica – durações sonoras num determinado contexto métrico.

Os vestígios de sonoridade foram produzidos por meio da gestualidade contida dos passos, ombros curvados e cabeça baixa na submissão e cansaço no tempo lento, pontuados pela música gravada. A atuação física vagarosa promove uma narrativa visual que comunica a dor e a esperança em um contexto cotidiano repetitivo. O material sonoro do corpo em sua relação com o ambiente, foi trabalhado com foco nos pés e pernas. Foram elaboradas partituras corpóreo-espaciais⁴ utilizando os aspectos de sonoridade entre os pés e o chão. A partitura detalha movimentos e posturas com marcação de tempo e ritmo das ações, incluindo pausas, acelerações e desacelerações, num somatório de percepções visuais e sonoras que resulta em momentos de saliência cognitiva para movimento e repouso narrativo (Lopes, 2003).

Os pés descalços são a parte do corpo em contato com a superfície da caminhada, que na exploração na sala de ensaio, foi feita com variação de materiais, tais como, argila, água, areia, pedras, relva, lama, cimento, madeira e materiais de revestimento do chão. O objeto de cenografia do chão, foi uma lona grossa marrom, que fez menção estética à terra e ao pó. Os pés foram trabalhados em contato com a superfície (figura 2) produzindo ruídos de atrito, batidas e quedas até o chão. No ritmo das passadas, foi levado em conta a velocidade e a intensidade com variação, indicando diferentes estados emocionais - pressa, calma, hesitação. Movimentos como pisadas, batidas e deslizamentos no solo, geraram sons viscerais ligados à fisicalidade e sentidos narrativos.

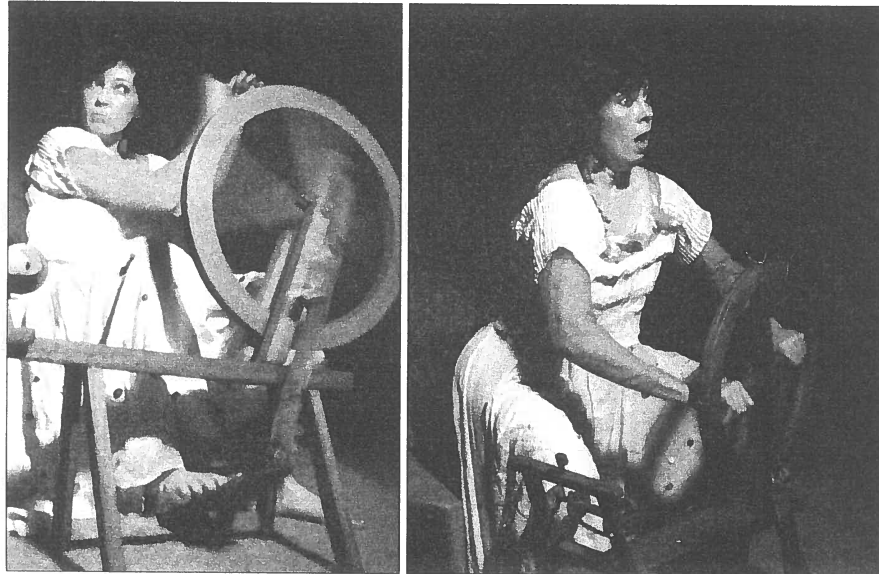
Figura 2 - Partitura corpórea com ritmo dos pés em contato com o chão



Fonte: Acervo da autora.

Ao produzir a estrutura temporal, estudou-se a duração e a transição entre cenas tendo em vista o ritmo geral da peça e de como a narrativa poderia ser percebida. O tempo dentro da narrativa influenciou como os eventos se desenrolaram e terminaram para a passagem para outra cena. O som contínuo da roda de fiar tecendo o cabelo (figura 3) foi produzido com a aplicação de um objeto na roda formando um ruído repetitivo contínuo. A sequência foi cortada abruptamente com um susto, por meio de uma vocalidade de grito para dentro e subindo da posição sentada com rapidez.

Figura 3 - O tempo da cena e do corpo com base nas variações e fissuras rítmicas



Fonte: Acervo da autora.

Na cena da roda, as composições de partituras corpóreo-espaciais estimularam as variações rítmicas das ações. O tempo contínuo e repetitivo recebeu as alternâncias do tempo com intenção de corte abrupto na ação. Os momentos de pausa ou silêncio puderam criar tensão e reflexão, permitindo que o público absorvesse os eventos anteriores e antecipasse o que estaria por vir. Corporalmente, o ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Deste modo, cria-se espera e expectativa. Os espectadores, sensorialmente, experimentam uma espécie de pulsação, a projeção do por vir, ao esculpir o tempo e o ritmo.

Para além da produção de sons como dramaturgia sonora, os objetos foram selecionados em suas formas, simbologias e memórias, para narrar, desdobrando sentidos para a montagem. A roda de fiar ou roca, não é apenas uma ferramenta antiga, mas um elo vivo com o passado e uma janela para o futuro da produção artesanal e sustentável. A roda tem uma história rica, principalmente associada às atividades têxteis nas zonas rurais, desenvolvidas por mulheres, localizadas no início e meados do século XX no Brasil Central, localização das avós, inspiradoras do material performático. A produção de tecidos era uma atividade doméstica comum e a roda era amplamente utilizada nas fazendas e propriedades rurais, onde as mulheres desempenhavam

Desta forma, a roda de fiar na montagem, é trama de dramaturgia, para além, de um objeto de cenografia. O som do objeto roda representa a habilidade, paciência e arte envolvidas na produção de tecidos. Os fios de cabelos sendo tecidos, na ação da personagem, tece tristeza, mas também ideias, projetos, sonhos e esperança. Ao produzir som de movimento circular, a mulher em cena gira as rodas e engrenagens no plano do imaginado, tais como, a roda da sorte, a roda gigante do parque de diversões, o carrossel, o relógio ou uma caixa de música.

A musicalidade é uma das prerrogativas no trabalho de atuante e deve estar afinada para as entradas em cena, para a nitidez do ataque inicial das falas, na precisão da partitura corporal, onde as questões de tempo, andamentos e ritmos, devam ser organizadas pelo rigor da investigação de artista (Meyerhold, *apud* Pavis, 2017). Sob essa perspectiva, no trabalho corporal desenvolvido, foi dedicada atenção aos aspectos de tempo e variações sonoras com objetos (figura 4). Especificamente, objetos do trabalho cotidiano.

Figura 4 - Sonoridades na cena com a relação corpo e objeto. Bacia, lata e palmatória



Fonte: Acervo da autora.

A grande bacia de estanho para lavar roupas e fazer o ritual do banho, se tornou em cena um objeto de reverberação da voz falada e cantada durante uma trajetória de deslocamento na posição ajoelhada. A simbologia do espelho de água reflete o rosto narcísico, ao mesmo tempo que devolve a voz amplificada em eco. Com a bacia, a vocalidade ressoa no ambiente de forma inesperada. Um exemplo de vocalidade é a obra "Solo para Corpo e Voz" de M. P. M. (1994), onde a artista utiliza uma combinação de vocalizações

complexa. Neste sentido, a *physis* da voz (Lehmann, 2017) que poderia ser sibilo, som arcaico ou grito, torna-se um elemento físico que interage com outros aspectos da performance, como o espaço e os objetos, criando uma sinergia entre o som e a fisicalidade dos elementos cênicos.

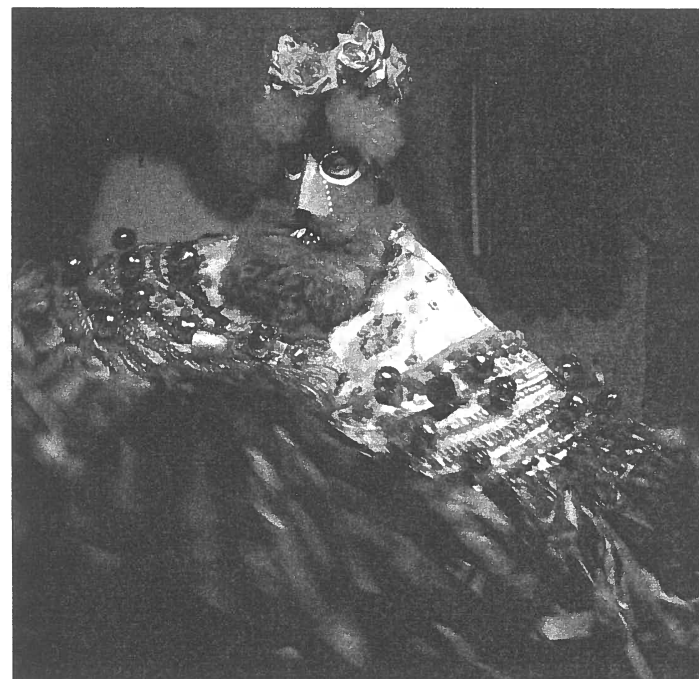
Além de lavar roupas, a prática do banho de água na bacia de zinco, no Brasil Central, reflete um aspecto importante da história social e cultural do país. Com a modernização da infraestrutura de água encanada, essa prática foi gradualmente abandonada, mas permanece viva na memória coletiva como um símbolo de um tempo em que a resiliência e a engenhosidade eram essenciais para o dia a dia, executadas, principalmente pelas mulheres que exerciam o cuidado da casa. As ações desenvolvidas com a bacia, puderam ser ouvidas em diferentes âmbitos do corpo para ressoar voz e som, sendo presentificadas em gamas diversas de tonalidades, possibilitando experimentar intensidades, ritmos e pulsações. As vibrações guturais, cantos, gritos e sussurros foram modulados para criar texturas sonoras que agregaram com as ações corporais.

A lata de zinco quadrada com capacidade para 20 litros, foi utilizada como objeto de cena para produzir som percussivo previsto e aleatório. O som produzido foi metálico e estridente, projetando certo incômodo, ao ser executado. A lata reciclada, usada originalmente como embalagem para querosene (combustível), era geralmente reutilizada como recipiente para transportar água, no trabalho doméstico. A caminhada, tradicionalmente, era feita nos arredores da casa ou em longas distâncias, com a lata de água na cabeça. Usar em cena um objeto utilitário com funções estéticas e percussivas, desviou a sua função original e pode ser visto como um princípio de “equivalência” (Barba, 2012) no qual a pessoa atuante busca equivalências emocionais e físicas que ressoem com sua própria experiência e realidade interior, para resultar em uma atuação mais potente. A equivalência é o oposto da imitação, neste caso, a lata ou a bacia são deslocados de suas funções utilitárias e reproduz a realidade por meio de outro sistema, o de produzir e ampliar sons.

A palmatória é um instrumento de punição feito de madeira, com uma superfície plana e redonda com furos, que era utilizada para bater nas mãos dos alunos como forma de castigo. A prática da palmatória deixou marcas significativas na memória coletiva e na cultura escolar brasileira. Reflete uma época em que a disciplina era imposta por meio do medo e da punição física. Este símbolo de um passado autoritário na educação, fez parte da educação das mulheres avós, segundo narrativas da família, mediante aflição causada pela violência e a humilhação pública. Ao bater na mão, o instrumento produz um som percussivo de palmada. A presença sonora sensorial entre corpo e

O batimento de ritmo físico com objetos também fica evidente no figurino do bufão rústico com inspiração no palhaço da Folia de Reis ou Reisado, uma manifestação cultural e religiosa brasileira que ocorre principalmente entre o Natal e o Dia de Reis (6 de janeiro). A jornada de caminhada da Folia pode durar vários dias, dependendo do roteiro estabelecido pelo grupo e é marcada por ser musical com instrumentos, cantos e percussão. Nesta caminhada, o palhaço (figura 5) é uma figura de intensa carga simbólica e representa dualidades da vida: seriedade e brincadeira, sagrado e profano ou medo e alegria. Ele tem um figurino sonoro que expande energia de vitalidade de dança e movimentos durante o caminho percorrido.

Figura 5 – Corpo e ritmo com figurino sonoro de guizos e sinos percussivos



Fonte: Acervo da autora.

Na peça, o palhaço se apresenta travestido com sua máscara grotesca e vestimenta com guizos e sinos produzindo sons que podem ser ouvidos à distância. Tradicionalmente, o grupo de Folia de Reis estabelece papéis, incluindo o palhaço, na região central do Brasil, local das duas mulheres avós, que têm sido desempenhados por homens. A tradição tem sido historicamente marcada por costumes e regras que refletem a cultura e os valores

O trabalho com máscara foi viável por meio de exercícios do treinamento físico para desenvolver um novo comportamento e modo de mover-se, agir e reagir diferente do comportamento cotidiano. Esta prática teve por objetivo, potencializar a criação de sons, juntamente com as movimentações corpóreas. Para isso, a cena performativa procura lidar com maior foco nas mudanças de estados corporais e na criação de diferentes dinâmicas e paisagens sinestésicas - sonoras, táteis, olfativas e gustativas - na criação de solos e monólogos.

Conforme foi relatado no início deste trabalho, no material de pesquisa, existia o fato da autora não ter encontrado fotos da sua avó paterna, apenas a conhecendo por meio das narrativas do seu pai. Uma espécie de silêncio da imagem em forma de desaparecimento. Faltava a visualidade do corpo da avó em fotografias. Com base neste tópico, a pesquisa seguiu levando em conta, como articular os momentos de ausência de som, mas também de mudez (figura 6).

Figura 6 - O grito em silêncio com quebra de expectativa na sonoridade



A partir desta ausência da imagem, passou-se a construir uma montagem intervalar entre ausência de som e movimentos dramáticos, formando uma tensão fecunda nos hiatos de silêncio. Procurou-se a alusão ao “grito mudo” da personagem Mãe Coragem, da peça “Mãe Coragem e seus filhos” (1939), de Bertolt Brecht. O grito foi trabalhado com uma grande inspiração de ar, seguido de lenta torção de tronco em oposição à trajetória da mão que tapava o rosto. O ar foi liberado aos poucos, ao mesmo tempo que o urro surdo foi sendo emitido. O grito ficou presente na boca e no rosto, mas também em reverberação na tonicidade no corpo e entorno. Os sons e quietudes presentes nos estados corporais foi um trabalho de desconstrução do corpo cotidiano, este automatizado em suas rotinas, para um plano de corpo “extracotidiano” (Barba, 2012). A intenção foi acessar um corpo que tivesse a qualidade de presença na cena, inclusive com vocalidade extracotidiana. Tanto na emissão da voz, quanto na externalização do corpo no espaço, mobiliza uma série de movimentos que se contrapõem, criando linhas de tensão que alimentam a tonicidade física, e são capazes de produzir a energia necessária para a execução vocal e corporal.

Para isso, foi crucial desenvolver resistência criando “oposições”, noção do mesmo autor acima. A resistência aumentou a densidade de cada movimento e o tônus muscular. Sendo que, esta amplificação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica, torna-se compreensível. A pré-voz seria o silêncio da voz, aquilo que não se diz, o momento de suspensão, antes da voz. No caso do grito mudo na cena, as capacidades sonoras do corpo estão manifestas, mas, na via de um silêncio eloquente.

Performatividades do sonoro

A presença física e sonoridade articulam-se diretamente na cena contemporânea, principalmente no que diz respeito à *textualidade da cena* e às *performatividades de atuante* (Barba, 2012; Grotowski, 2013; Kantor, 2008). Pensar a cena atual pelo viés da materialidade corporal e da dramaturgia sonora é terreno fértil para fomentar uma reflexão sobre a cena teatral performática, considerando tanto suas características estéticas e técnicas quanto suas implicações sociais e culturais.

O conceito de *performance text* ou texto performativo é reportado por Féral (2015) a partir de Richard Schechner. A autora distingue duas espécies de teatro, que seria um assentado no texto, inscrito na tradição ocidental, e “um

resultado das relações entre a palavra e os demais elementos da cena. Prevalecendo, neste caso, o conjunto da obra resultante dos elementos não-verbais associados às palavras e sons, “textos fragmentados inserindo imagens, microapresentações, diálogos, ritmos portadores de sentidos plurais na representação, há um vasto leque de modalidades diversas na integração, de imbricação do texto performativo na representação” (p. 249).

Esse texto performativo caracteriza-se, principalmente, por possibilitar experimentos capazes de comunicarem uma gama de personas, instauradas na abrangência sonora. Aqui não se refere somente às sonoridades da voz de atuante, mas agregando as sonoridades do espaço, da cena e dos objetos. Tragtenberg (1999, p. 26) engloba *som* como

todo e qualquer evento sonoro originário de qualquer espécie de fonte sonora que possa ser transmitida ao sistema nervoso central através de variação da pressão do ar, o que abarca, portanto, tanto os chamados sons musicais como os chamados ruídos de qualquer espécie.

Assim como Grando (2015, p. 11) instiga sobre “a imagem sonora é um fenômeno que possui papel fundamental no teatro. Mesmo quando a palavra não é expressa vocalmente, ela pode se encontrar presente em suas ações físicas”. Nessa orla expandida, as performatividades poderiam atingir rearranjos, considerando a materialidade do corpo, para além de seu significado, ao integrar a vocalidade e atingir as sonoridades em experimentações como acontecimento físico, em relação intertextual, nas dimensões sonoras, espaciais, poéticas e imagéticas.

A noção de *teatro performativo* (Fischer-Lichte, 2011; Féral, 2015) é entendida tanto como linguagem quanto ferramenta de análise da ação humana, possibilita a reflexão sobre alguns aspectos das poéticas da presença cênica, tais como, o corpo, cena, discurso e narrativa. Destaca-se a centralidade do corpo nos processos de ensino-aprendizagem, o caráter de invenção e intervenção na realidade, com a possibilidade de pensar além da demarcação de saberes, a valorização dos processos vividos e não apenas dos resultados obtidos.

Já a perspectiva da *performatividade* (Fernandes, 2013; Caballero, 2011) pode abranger conteúdos como as construções sociais, gêneros, classe social, etnias, dentre outros. Para pensar os processos poéticos de criação cênica por meio de modos de compreender os fenômenos artísticos que ultrapassam o plano semiótico, pode-se pretender atingir a sensibilidade, o corpo, as materialidades, os afetos e as emoções. Neste sentido, o corpo é o lugar privilegiado

Os Estudos da Performance são conscientes dessa dialética entre a ação e a reflexão (Schechner, 2010, p. 26). Este autor puxa a reflexão para a sala de ensaio de um espetáculo ou performance, dizendo que não é apenas o lugar no qual se pode concretizar os planos feitos, mas de descobrir o que o outro pode fazer, explorar o desconhecido e de realizar uma pesquisa ativa. O ensaio propicia a um indivíduo a possibilidade de desdobrar, imaginar e realizar diferentes futuros. Esta foi a metodologia de abordagem psicofísica e de dimensão laboratorial (Schino, 2012), experienciada na montagem de “Pó, mulheres que caminham”, trabalho analisado neste texto.

Por esta razão, o deslocamento sensorial parece constituir a base para a abordagem psicofísica da performatividade, do corpo e da própria vida ou sociedade. Isso leva aos procedimentos cognitivos performativos e de sonoridades na cena, relacionados ao que propõe este trabalho, no sentido dos “significados aos estímulos sensoriais advindos de sensações, associados às vivências anteriores armazenadas na memória (cognição)” (Lopes, 2017, p. 237), conforme segue refletindo este autor sobre o elemento ritmo

Formas rítmicas podem ser observadas em elementos visuo-espaciais como nas obras de arte, nas expressões dramáticas, na poesia, no movimento do corporal; constitui a base de todo o sistema fisiológico, apontado como um elemento de extrema importância para a vida do ser humano; o ritmo em si, pode ser percebido na pressão sanguínea arterial, no batimento cardíaco, na atividade neural (Lopes, 2017, p. 235).

A partir de uma gama de perspectivas de registro de processos performativos, fica patente o papel a ser desempenhado pelas metodologias de gênese da criação, pois, performance, por definição e por prática, é provisória, em sua construção processual e lúdica. Ainda mais nos processos que envolvem atuantes, pois “consiste em modular, trabalhar, estilizar, estetizar a aparência corporal, de modo a dar ao espectador a possibilidade de receber as variações de afeto” (Pavis, 2017, p. 23) não apenas em uma decupagem de unidades determinadas e fixas, mas o que estimula as interfaces do corpo e o mundo.

Caminho de saída

A emergência das dramaturgias pós-dramáticas é contaminada pela performance e a incorporação do viés das sonoridades no teatro performativo é uma maneira de criar experiências sensoriais imersivas. São ferramentas de construção de sentidos e articulação de obras artísticas. A vocalidade na con-

sua presentificação diante do outro está conectada aos estados perceptivos e à compreensão da linguagem sonora de artista-performer, em suas relações com o texto performativo. Por meio do corpo na prática performativa, pode-se problematizar as convencionais representações, revelando um conjunto de dissidências sociais e culturais inscritas, contribuindo para a descolonização da arte e do pensamento, tanto dos conteúdos e teorias quanto das metodologias e epistemologias utilizadas por parte das pessoas artistas pesquisadoras, nos vários campos do conhecimento.

No solo “Pó, mulheres que caminham” foram elaboradas vocalidades da memória, disparadas pelas lembranças das mulheres avós da autora. Ao explorar as experiências passadas, emoções e lembranças, foram reativadas e comunicadas por meio de práticas vocais e sonoras, tanto na vida cotidiana quanto nas artes performáticas. A voz humana é um veículo primordial para a expressão da memória e cada vocalização, entonação ou modulação pode carregar significados emocionais e históricos. Através da fala e do canto, as memórias individuais e coletivas são transmitidas e podem ser material de dramaturgias, porque a voz não apenas comunica informações, mas transporta a carga emocional de experiências passadas.

Assim, esta investigação reforça a importância do som, como forma de materialidade que contribui significativamente para a vivência e prática nas artes performáticas. A prática da vocalidade e da exploração dos sons na performance, não só revive memórias, mas também as reconstrói e reflete sobre elas. Através da vocalidade, pessoas artistas pesquisadoras podem explorar dimensões das lembranças, oferecendo perspectivas estéticas sobre a própria história, do público e do meio cultural e social.

As implicações que este trabalho identifica, são relacionadas às pessoas atuantes ampliarem suas narrativas, onde som, movimento e ação se entrelaçam de maneira relevante. A abrangência do som no que tange ao teatro performativo é de fundamental alcance e no caso deste trabalho, ao que se refere às sonoridades para o acontecimento teatral na comunicação com o espectador. A análise reforça que a vocalidade poética, em sua manifestação de presentificação diante do outro está conectada aos estados perceptivos e na linguagem sonora da cena performativa, a fluência e o ritmo que engloba a dinâmica da obra é ferramenta de produção de sentido e moldagem do tempo e energia psicofísica da pessoa atuante. Isso amplia as possíveis inventividades de diferentes textos, imagens, espacialidades e ações corpóreo-vocais. E ajuda a conceber, na concretude física e na perspectiva transdisciplinar de conexões com o corpo, mente, imaginação, emoção e poeticidade.

sonoridades. Entrelaçando as partituras corporais, visuais, textuais e sonoras para criar atmosferas, transmitir emoções, compor narrativas e envolver o público. A lógica dramática dá lugar às teatralidades e, por conseguinte, às investigações sonoras de atuante performer para as possibilidades de experiências com diversidade de narrativas. No que diz respeito à descrição de processos de performance teatral, proporciona fontes para a crítica social e política, no âmbito das ações e da tradição performática, o que pode funcionar como um catalizador de mudanças, promovendo o desenvolvimento do pensamento crítico com gesto artístico e ato ético.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2009.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. São Paulo: Sala Preta, 2001. p. 97-103.
- CABALLERO, Ileana. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: UDUFU, 2011.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2011.
- FOSTER, L. *Corporeality and Sound in Performance*. London: Routledge, 2002.
- GRANDO, M. A. *O gesto vocal – a comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GROTOWSKI, J. *Para um teatro pobre*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEITE, J. F. *Autoescrituras performativas – do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- LOPES, Eduardo. *Tópicos de pesquisa para a aprendizagem do instrumento*

- LOPES, Eduardo. *A Métrica Musical na Percepção do Movimento: o conceito gravitacional*. *VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília*, v. 5, n. 2, p. 32-41, jul./dez. 2006.
- LOPES, Eduardo. *Just in Time: Towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis. University of Southampton (UK), 2003.
- LOWENTHAL, David. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982.
- MONK, M. *Solo for Body and Voice*. New York: ECM Records, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHECNER, Richard. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Revista Educação e realidade*, p. 23-35, maio/ago. 2010.
- SCHINO, Mirela. *Alquimistas do palco – os laboratórios teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VARLEY, Julia. *Pedras d'água – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Caleidoscópio, 2010.
- VERSIANI, D. B. *Autoetnografias – conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.