



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

LORETA DIALLA XAVIER MOREIRA

LÍNGUA BRUTA: ESCUTA ÀS VOZES NA VIBRAÇÃO DA CARNE

FORTALEZA

2024

LORETA DIALLA XAVIER MOREIRA

LÍNGUA BRUTA: ESCUTA ÀS VOZES NA VIBRAÇÃO DA CARNE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 2 - Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moreira, Loreta Dialla Xavier.

Língua Bruta : Escuta às vozes na vibração da carne / Loreta Dialla Xavier Moreira. – 2024.

105 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior.

1. corpo. 2. língua. 3. sonoridades vocais. 4. processos de criação. 5. práticas artísticas transdisciplinares.
I. Título.

CDD 700

LORETA DIALLA XAVIER MOREIRA

LÍNGUA BRUTA: ESCUTA ÀS VOZES NA VIBRAÇÃO DA CARNE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 2 - Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior.

Aprovada em: 27/04/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Flora Ferreira Holderbaum

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

*Aos que acreditam na força bruta da voz
e no encantamento da palavra.*

AGRADECIMENTOS

À todas as mulheres da minha família, em especial à minha avó Maria Lisieux (em memória), à minha mãe-irmã Roberta Xavier (em memória) e à minha mãe Umbelina Xavier, pelo amor incondicional, por me ensinarem o valor da leitura e da escuta e por acreditarem no meu fazer artístico.

Ao Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior, meu orientador, por ter aceitado dividir essa jornada junto comigo com sua sabedoria, generosidade e companheirismo.

Aos professores participantes da banca examinadora, a Profa. Dra. Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha e Profa. Dra. Profa. Dra. Flora Ferreira Holderbaum pela recepção generosa, pelas valiosas colaborações, sugestões e envolvimento com a pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes, pelas partilhas, provocações e trocas ao longo desse percurso no programa.

Aos queridos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas, em especial Bruna Bortolotti, Lucas de Lacerda, Mateus Pompeu, Nádia Camurça, Rafael Semino, Samuel Tomé, Rosana Braga e Walmick de Holanda.

À Gyl Giffony, Andrei Bessa e Abiglacy Rodrigues, pela força e incentivo dado desde a fase de escrita do projeto da pesquisa até seus movimentos atuais.

À Sergio Gurgel, por partilhar da sua poética e dos seus interesses de criação para juntos construirmos uma obra artística tão cheia de química e alquimia.

À Vitor Cozilos, por sua amizade, pela crença no meu fazer artísticos e por me desafiar a minha voz na sua música.

Aos queridos artistas e interlocutores do projeto *Língua e Rumor* Inês Terra, Priscila Menezes e Ronaldo Júnior, pelas valiosas interlocuções artísticas que me fizeram expandir junto com a pesquisa.

Às minhas queridas irmãs e parceiras de arte e vida, Clau Aniz, Lara Lima, Vivi Rocha Jones e Thaís de Campos, que me deram suporte emocional e palavras de incentivo que tanto me fortaleceu.

Aos meus parceiros de teatro e vida do grupo Teatro Máquina, por serem parte fundamental da minha trajetória artística e por me oferecerem a gênese dessa pesquisa.

Ao Celestino, meu gato filho que dividiu tantos momentos de leituras, escritas e escutas que guiaram esse texto.

À Deborah Firmeza, minha roommate querida pelo afeto e apoio oferecido em todas as fases desse processo.

À Daniel Lima, por me abraçar fortemente nos momentos finais desse percurso e por se revelar como uma boa surpresa no presente.

À Instituição CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio no primeiro ano de pesquisa.

*“Há uma língua que eu falo, ou que me fala,
em todas as línguas. Uma língua ao mesmo tempo
única e universal que ressoa em cada língua nacional
quando são os poetas que a falam. Em cada língua flui
leite e mel. E nessa língua, eu sei, não tenho necessidade
de entrar: ela brota em mim, flui, é o leite do amor,
o mel do meu inconsciente”.*
(Hélène Cixous)

RESUMO

Esta pesquisa se dedica a movimentos de escavação do corpo na busca por manifestações sonoras vocais que caracterizam um estado pré-semântico da linguagem. A investigação toma o corpo como espaço fônico e matéria da experiência para apresentar metodologias e agenciamentos poéticos que conduzem a voz e a palavra à uma exploração da língua em seu estado bruto. Em seu fluxo dissertativo, a pesquisa expõe um texto tramado na articulação da tríade pensamento-corpo-experiência, tecendo uma leitura entre escrita, escuta e gestos de composição que transitam entre processos de criação e obra artística a partir de relatos de cena, da sala de ensaio, do estúdio e de outras vivências que marcam práticas artísticas transdisciplinares. Com um recorte de trajetória que concentra produções realizadas entre 2014 e 2022, parte da investigação apresenta obras realizadas nas linguagens do teatro, da música e da arte sonora, como os trabalhos: *Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER* (2014), *Nossos Mortos* (2018), *Escaravelho* (2019) e *Lacrimal* (2022). Além das ações desenvolvidas durante o percurso do mestrado como os treinos laboratoriais e as interlocuções artísticas do projeto *Língua e Rumor*. Pesquisa realizada junto ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte-LICCA. (UFC/DGE-CNPq).

Palavras-chave: corpo; língua; sonoridades vocais; processos de criação; práticas artísticas transdisciplinares.

ABSTRACT

This research is dedicated to excavation movements of the body in search for vocal sounds manifestations that characterize a pre-semantic state of language. The investigation takes the body as a phonic space and material of experience to present methodologies and poetic agencies that lead the voice and the word to an exploration of language in its raw state. In its dissertation flow, the research exposes a text woven into the articulation of the thought-body-experience triad, weaving a reading between writing, listening and compositional gestures that move between processes of creation and artistic work based on reports of the scene, the rehearsal room, the studio and other experiences that mark transdisciplinary artistic practices. With a trajectory that concentrates productions carried out between 2014 and 2022, part of the investigation presents works created in the languages of theater, music and sound art, such as the works: *Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER* (2014), *Nossos Mortos* (2018), *Escaravelho* (2019) and *Lacrima* (2022). It also takes into consideration actions developed during the master's degree, such as laboratory training and artistic dialogues of the *Língua e Rumor* project. Research carried out at the Laboratory for Research into the Body, Communication and Art-LICCA (UFC/DGE-CNPq).

Keywords: body; language; vocal sounds; creation process; transdisciplinary artistic practices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Cena final do espetáculo <i>Nossos Mortos</i> (2018) do Grupo Teatro Máquina. Fonte: Henrique Cardoso	24
Figura 2	– Cena final do espetáculo <i>Nossos Mortos</i> (2018) do Grupo Teatro Máquina. Fonte: Henrique Cardoso	24
Figura 3	– <i>O riso-grito de Dona Valneide 1</i> . Frames de vídeo captado por Sérgio Gurgel. Fonte: Arquivo pessoal	32
Figura 4	– <i>O riso-grito de Dona Valneide 2</i> . Frames de vídeo captado por Sérgio Gurgel. Fonte: Arquivo pessoal	32
Figura 5	– <i>O riso-grito de Dona Valneide 3</i> . Frames de vídeo captado por Sérgio Gurgel. Fonte: Arquivo pessoal	32
Figura 6	– <i>Bebê ancião</i> . Desenho para aquário 1 por Sérgio Gurgel. Lacrima - Instalação sonora-visual. Imagem: Loreta Dialla	33
Figura 7	– <i>Do anus à boca</i> . Desenho para aquário 2 por Sérgio Gurgel. Lacrima - Instalação sonora-visual. Imagem: Loreta Dialla	34
Figura 8	– <i>Ossada</i> . Desenho para aquário 3 por Sérgio Gurgel. Lacrima - Instalação sonora- visual. Imagem: Loreta Dialla	34
Figura 9	– <i>Busto de velha</i> . Desenho da peça 4 por Sérgio Gurgel. Lacrima - Instalação sonora- visual Imagem: Loreta Dialla	35
Figura 10	– <i>Lacrima</i> - aquário 1 - Instalação sonora-visual no 73º Salão de Abril. Imagem: Loreta Dialla	36
Figura 11	– <i>Lacrima</i> – projeção - Instalação sonora-visual no 73º Salão de Abril. Imagem: Levy Mota. Fonte: Arquivo pessoal	36
Figura 12	– <i>Lacrima</i> - aquário 2 - Instalação sonora-visual no 73º Salão de Abril. Imagem: Loreta Dialla	37
Figura 13	– <i>Lacrima</i> - aquário 3 - Instalação sonora-visual no 73º Salão de Abril. Imagem: Loreta Dialla	37
Figura 14	– <i>Lacrima</i> - Instalação sonora-visual no 73º Salão de Abril. Imagem: Loreta Dialla	38
Figura 15	– Pós-ensaio da cena final de <i>Nossos Mortos</i> do Grupo Teatro Máquina. Imagem: Fran Teixeira. Fonte: Arquivo pessoal	43
Figura 16	– Cena do grito mudo 1 em <i>Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER</i> do Teatro Máquina. Imagem: Rafael Carmona	54
Figura 17	– Cena do grito mudo 2 em <i>Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER</i> do Teatro Máquina. Imagem: Rafael Carmona	55

Figura 18 – <i>O grito mudo</i> de Helene Weigel em <i>Mãe coragem e seus filhos</i> . Fonte: BBC TWO, (1998), Brecht on stage	56
Figura 19 – Gravação de vozes para <i>Escaravelho</i> . Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	64
Figura 20 – <i>Esculpir a voz</i> - dia 1 - Interlocução artística com Inés Terra. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	69
Figura 21 – <i>Esculpir a voz</i> - dia 2 - Interlocução artística com Inés Terra. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	71
Figura 22 – <i>Esculpir a voz</i> - dia 3 - Interlocução artística com Inés Terra. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	72
Figura 23 – <i>Esculpir a voz</i> - dia 4 - Interlocução artística com Inés Terra. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	73
Figura 24 – <i>Jardim da Casa Líquida</i> - dia 3 - Interlocução artística com Inés Terra. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	73
Figura 25 – Treinos laboratoriais no Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC). Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	91
Figura 26 – Sala DS224 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC). Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	92
Figura 27 – Treinos Laboratoriais na sala HL201 do Instituto de Cultura e Arte – ICA. Imagem: Loreta Dialla	93
Figura 28 – Apresentação de pesquisa na Sala DS224 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC). Imagem: Lucas Di Lacerda.	93
Figura 29 – Escritos e rascunhos - caderno de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	94
Figura 30 – Treinos Laboratoriais na sala HL201 do Instituto de Cultura e Arte – ICA. Imagem: Loreta Dialla	95
Figura 31 – Caderno de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	95
Figura 32 – Diagrama da pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	96
Figura 33 – Treinos Laboratoriais na sala HL201 do Instituto de Cultura e Arte – ICA. Imagem: Loreta Dialla	96
Figura 34 – Escritas e rascunhos - caderno de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	97
Figura 35 – Treinos Laboratoriais na sala HL204 do Instituto de Cultura e Arte – ICA. Imagem: Loreta Dialla	98

Figura 36 – Diagrama da pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	98
Figura 37 – Materiais de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	99
Figura 38 – Diagrama da pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	99
Figura 39 – Materiais de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal	100
Figura 40 – Treinos Laboratoriais na sala DS224 do Instituto de Cultura e Arte – ICA. Imagem: Loreta Dialla	100
Figura 41 – Escritas e rascunhos - caderno de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal	101

SUMÁRIO

1	ANACRUSE.....	13
2	AS LÍNGUAS NO INTERIOR DA LÍNGUA	20
3	DA LÍNGUA QUE GERMINA SOM	22
4	O CANTO NA VIBRAÇÃO DA CARNE.....	39
5	O GRÃO, ORNAMENTO ARQUEOLÓGICO DA VOZ.....	44
6	ENTRE A <i>CHORA</i> E O GRITO	46
7	O GRITO “MUDO”	52
8	A PALAVRA BRUTA	60
9	NO ECO DAS VOZES	89
	REFERÊNCIAS	102

M A N T R A

que a voz aconteça
que a voz aconteça comigo
que a voz seja um grão que vibra em carne viva
que a voz me dê seu gosto de sangue e sal
que a voz revire a língua
que a voz respire entre os dentes
que a voz dance dentro da palavra
que a voz seja o gozo que acorda meus ouvidos
que a voz seja a ira de um fonema que frita
que a voz seja uma explosão no meu estômago
que a voz refaça o canto 12 na escuta de Ulisses
que a voz acorde a garganta quente de Kali
que a voz seja um risco
que a voz seja uma mátria
que a voz seja uma chave
que a voz seja uma fera
que a voz seja um chicote no ar que
a voz seja um espaço de repouso
que a voz seja um ponto cego dentro das palavras-chave
que a voz seja o meu erro e minha promessa
que a voz me lembre o que me fizeram esquecer
que a voz seja a memória dos que não estão aqui
que a voz seja uma mancha no tempo
que a voz seja uma palavra nua
que a voz seja uma flecha
que a voz não seja um ideal
que a voz não seja uma ilusão
que a voz seja a ficção contra a mentira
que a voz revele o que não pode ser visto
que a voz não seja real
que a voz seja o brilho histérico de um grito
que a voz seja uma invenção para a morte
que a voz seja o resto do que sobrou da língua

que a voz nunca me deixe saber
que a voz seja o que ela quiser ser
que a voz no núcleo mais secreto do eu
seja apenas uma voz

1 ANACRUSE

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda a sua força, aspira a fazer-se canto: voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida - ao tempo da voz sem palavra. Paul Zumthor.

A voz é um corpo (in)visível. Nessa dupla dinâmica, indivisível, a voz se manifesta como onda sonora/sinal acústico ao mesmo tempo que move toda a matéria-corpo. Aqui, desejo perceber a voz como uma carne vibrante que ao modular som traz consigo não só o vibrato da garganta, das membranas vocais, mas, toda a articulação feita entre ossos, músculos, vísceras, veias, ventre, pele, ouvido, boca, dente, sangue e saliva.

No ponto em que a voz libera de si um compromisso formal com a palavra, fixada na ordem estruturante da linguagem, me interessa percebê-la como uma matéria que salta pela boca e expande o corpo no espaço para encontrar no ar o não-lugar onde tudo vai existir. Ao tocar a carnalidade da voz, sinto que posso acessar um conjunto de vocalidades secretas que reviram toda a ruína dos eus acumulados nos tempos. Pluralidades vocais que reinventam o caminho da memória e acordam os mortos que ainda vivem no corpo e que devolvem a escuta para os outros de si.

No espaço onde não há valor ou exatidão, a ideia de acolher a natureza da voz para expor a língua em seu estado bruto, me interessa como horizonte desta pesquisa para pensar o corpo como objeto artístico diante de operações e agenciamentos poéticos para performar outros modos de existências e escrituras de si. Pensar que o jogo entre língua e corpo se constrói no campo aberto a experimentação da voz na sua vitalidade, na sua *unicidade* (CAVARERO, 2011) como expressão profunda do ser que goza de uma auto revelação ao se expressar sonoramente.

A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis. Daí os múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, fundados nela e em seu órgão, a boca, "cavidade primal" como escreveu R. A. Spitz: temática da oralidade-incorporação, beber-comer-amar-possuir, todas as manifestações "orais" da relação da criança com sua mãe. A voz, índice erótico. (ZUMTHOR, 2007, p. 85)

Na observação de Zumthor, que nos diz sobre a voz como “coisa” e “índice erótico”, é que me coloco a pensar sobre o aspecto material da voz que promove ao corpo um encontro com a sua ancestralidade, com suas forças elementares que se conectam ao pulso de ligações profundas carregadas de valores subversivos que desestabilizam a linguagem.

Nesse sentido, interessa aqui como um ponto de partida o encontro com a figura da mãe, com o mar ancestral, a esfera amniótica, a fonte primitiva onde se bebe de uma língua pré-semântica, sinfonia simbólica preenchida de potenciais intralinguísticos e movimentos pré-vocálicos a qual expõem toda uma arqueologia sonora do corpo. Mãe e mar se encontram nesta escrita para trazer a água como elemento primordial de expressão sonora da matéria na produção de uma pré-língua. Sonoridades que circulam na água amniótica da esfera gestante e no balanço da maré como metáforas da mãe. E, o próprio corpo, composto 70% de água que se converte em lágrima, suor e saliva, sendo também ponto de encontro para uma reviravolta da língua.

Para além das camadas sonoras que vibram no corpo primitivo da mãe, interessa na escrita expor a voz como carne da experiência que se coloca a ser vista e ouvida como gesto e ruído no movimento da criação. De um mergulho na materialidade da palavra, para provar de cada substrato, no gesto de acolhimento à desordem e desintegração da língua através da exploração de fonemas, vocalizes, sons guturais, texturas tímbricas e espectros sonoros internos do corpo. Entendendo essas estratégias exploratórias como modos compositivos que promovem um jogo com a linguagem para tensionar o seu sistema regulador de significação. Interessa a matéria do corpo que move a matéria da palavra para retomar a sua musicalidade, como quem encanta, devora, produz efeito ou um feitiço na língua.

Se a voz pode extrair da palavra seus potenciais de variação e dinâmicas de expansão para uma ação dissociadora e vibratória que emerge de sua musicalidade, o que pode, então, mover a voz na vibração da carne? Como mobilizar inscrições sonoras para radicar na voz a ideia de uma língua bruta? Como redescobrir no corpo, estados e qualidades cognitivas de percepção sonora-acústica? Como a revelação desses estados e cognições podem sugerir performatividades outras para apontar enunciados, agenciamentos e metodologias inventivas de criação que dê forma a experimentos artísticos? Como que a voz ganha o corpo? Como

mergulhar na materialidade da palavra para soar uma pluralidade de vozes? Inventar uma língua é inventar um corpo?

Creio que as questões acima se desdobram, se acumulam e se colocam como movimentos, pontes, impulsos, gestos disparadores e inquietações que mantêm firme os interesses dessa pesquisa. Algumas delas, me acompanham há muito, se formulam e se fixam a cada experiência ou processo de criação que investe em caminhos para descobertas e práticas expandidas do corpo. Outras, surgem e ganham novos contornos para uma continuidade da pesquisa nessa passagem pelo mestrado iniciado em 2022.

As pulsões que mobilizam inicialmente a pesquisa para esse percurso acadêmico, vibram na reunião das experiências, descobertas e ressonâncias de processos e obras realizadas entre os anos de 2014 e 2019. Nesses anos de trajetória, exerço uma prática transdisciplinar situada em projetos artísticos que transitam entre as linguagens do teatro, da música e da arte sonora. Dentre esses trabalhos, destaco três obras para a composição dessa escrita: Os espetáculos *Diga que você está de acordo – MÁQUINAFATZER*¹ (2014) e *Nossos Mortos*² (2018); e a música *Escaravelho*³ (2019).

A reunião dessas criações aqui, considerando seus trajetos, formatos e os desafios próprios de cada processo criativo, apresenta um ponto de convergência que é a relação entre voz e língua como fontes exponenciais do corpo enquanto materialidade e expressão sonora. A exploração dos campos fônico e semântico nesses trabalhos são marcados pela forte presença e articulação de vocalidades, gestos guturais, texturas tímbricas, ressonâncias e espectros sonoros do corpo. Tessituras vocais são exploradas em modos de composição diversos e marcadas por um movimento contínuo de investigações metodológicas que movem o potencial múltiplo e expandido da palavra como matéria de sons. Obras que se colocam na experimentação de escutas e escritas que evocam a força do fonema e qualidades vocais pré-semânticas para o surgimento de uma polifonia vocal que se inscreve no corpo.

¹ Espetáculo teatral do grupo Teatro Máquina, estreado em 2014, parte dos fragmentos do *Fatzer* de Brecht, escritos entre 1926 e 1931. A fábula brechtiana se passa na I Guerra Mundial e conta sobre a deserção e confinamento de quatro soldados alemães na casa de um deles. Na montagem, o grupo se desafia a enfrentar o material textual inacabado e desenvolver uma dramaturgia da cena, explorando a guerra como situação motriz para improvisar e descobrir como a linguagem dá forma ao fragmento em tensão, repetição, engajamento físico e na construção/destituição de uma língua inventada.

² Espetáculo teatral do grupo Teatro Máquina, estreado em 2018, traz a voz de *Antígona* de Sófocles articulada às inúmeras histórias dos massacres a movimentos populares, especialmente o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, em Crato. O espetáculo se centra na investigação do corpo-voz em cena explorando a fala, o canto e a ambiência sonora, em uma pesquisa conduzida pela preparadora vocal Consiglia Latorre.

³ Composição musical realizada em parceria com o músico e compositor Vitor Colares, faixa que compõe o setlist do álbum *Arruamento* lançado no ano de 2019. No seu processo compositivo, a música investiga sonoridades múltiplas que explora a relação entre mito, poesia sonora e glossolalia para a descoberta de vocalidades que se movem como texto-som na faixa.

Para o desenvolvimento dessa escrita, não interessa trazer a fundo as particularidades de cada obra em seu processo criativo, tendo em vista que cada percurso de montagem e composição mobiliza muitos outros princípios de trabalho e discussões que desviariam a pesquisa do seu foco de investigação. De modo que, interessa observar como cada obra na sua singularidade desafiou o corpo a levantar metodologias, agenciamentos e gestos disparadores de criação que mobilizam o trato com a palavra para uma manifestação poética que convoca outros modos de exploração da voz e da língua.

Para além das três obras acima que marcam presença na investigação como gênese da pesquisa, pretendo também compor essa escrita dissertativa com algumas ações artísticas realizadas durante o percurso do mestrado. Movimentos que se configuraram como práticas de permanência que atualizam a pesquisa e a manutenção de suas questões no presente.

Das atividades que configuram o percurso de dois anos no mestrado, desejo trazer para a discussão parte das ações que compõem o projeto *Língua e Rumor*⁴, como as interlocuções artísticas realizadas com as artistas-pesquisadoras Inés Terra⁵ e Priscilla Menezes⁶. E, para além dessas ações, a produção de uma nova obra, a instalação sonora-visual interativa *Lacrima*⁷ realizada em parceria com o artista visual Sérgio Gurgel⁸.

A reunião das ações e obras artísticas elencadas junto às referências teóricas articuladas desafiam os caminhos dissertativos da pesquisa a investigar modos de escrita que não se configuram no formato capitular. Portanto, explora uma qualidade de escrita que investiga e

⁴ Projeto de pesquisa e formação interessado nas poéticas, performatividades e metodologias de investigação da voz. Com uma dimensão laboratorial, a proposta apresenta um conjunto de ações que se definem por estudos práticos, ações formativas e interlocuções artísticas junto a parcerias de artistas e pesquisadores convidados. O projeto contemplado no XII Edital de Incentivo às Artes com apoio da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Lei nº 18.012 de 1º de abril de 2022.

⁵ Cantora, pesquisadora e produtora cultural. No seu trabalho explora a voz como um modo de habitar diferentes corpos e como cruzamento nos processos de criação. É formada em Música Popular (Voz) pela Universidade Estadual de Campinas e mestra em Processos de Criação Musical pela Universidade de São Paulo. Atualmente faz doutorado em Sonologia pela Universidade de São Paulo, onde pesquisa a performance vocal como escrita do corpo, traçando relações entre estudos de gênero, performance e improvisação.

⁶ Artista, poeta e professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Fez mestrado e doutorado em Processos artísticos contemporâneos pela UERJ. Mantém prática artística majoritariamente voltada para as linguagens do desenho e da poesia. O ecofeminismo, a noção de pensamento poético e o reencantamento do mundo são, atualmente, suas principais questões de pesquisa.

⁷ Instalação sonora-visual interativa realizada em parceria com o artista visual Sérgio Gurgel. A obra foi um dos trabalhos selecionados para compor a 73ª edição do Salão de abril, principal mostra de artes visuais do Ceará. Entre os meses de agosto e setembro de 2022, a obra ficou exposta na Casa do Barão de Camocim, espaço que atualmente sedia o evento.

⁸ Artista visual. Sua pesquisa versa sobre o envelhecimento do corpo que surge de narrativas moventes de divas e heroínas que constrói e coleciona dentro de um imaginário afetivo singular. Suas obras artísticas transitam por pinturas, espelhos, móveis, calçados, vidros e vídeos com imagens resistentes ao tempo, cheias de camadas, memórias, narrativas e ficções. Participou de diversas exposições coletivas, dentre elas: *Bângala: Yakã Ayê - A Gentil Carioca* no Rio de Janeiro-RJ em 2015; *Os Pensamentos do Coração no Sobrado José Lourenço e Atos de Passagem* na Galeria Contemporarte em Fortaleza-CE no ano de 2017; e *f.o.r.t.a.l.e.z.a.* – na Galeria Multiarte em Fortaleza-CE. Recentemente realizou *Antessala*, sua segunda exposição individual no Sobrado José Lourenço com curadoria de Caroline Vieira.

descobre um modo próprio de organização. Nesse exercício, a dissertação se arrisca a explorar um texto tramado na articulação da tríade corpo-pensamento-experiência, pensando uma lógica que não só expõe os conceitos e noções que orientam a pesquisa, apresenta uma memória da cena e dos processos de criação, mas, também opera com a alternativa de trazer a experiência da escuta para a leitura como gesto da escrita.

No desafio de explorar uma escritura que se faz em voz alta (BARTHES, 2019), o texto apresenta gráficos sonoros clicáveis que materializam a presença da voz no fluxo da escrita. Trazer os registros sonoros vocais para o texto é pensar como a escrita, para além da palavra, também se constrói no exercício ou no convite à experiência da escuta como movimento de leitura. Nesse horizonte, a dissertação investiga na página uma escrita que performa, grita, dança na diagramação com o som da palavra, com a grafia do fonema. E a página como espaço em branco também se exhibe como corpo que se revela em imagem e som.

A escrita que se apresenta nesse movimento “final” do percurso do mestrado, se constrói também na articulação das referências teóricas junto à memória dos tempos que convoca tanto uma retomada dos trabalhos anteriores quanto os movimentos atuais da pesquisa. Uma escrita em processo que também se desenha no movimento extra-campo dos recortes dos processos de criação, dos relatos de cena, na exposição de materiais produzidos na sala de ensaio, no ateliê, no estúdio de áudio, e do que se monta como corpo da pesquisa para além do palco, da sala de exposição ou de qualquer outro espaço em que a obra se manifesta.

No bloco que inicia essa escrita dissertativa intitulado como *As línguas no interior da língua*, se configura com uma espécie de prólogo, intro que prepara os primeiros movimentos iniciais da escrita. Este breve texto convoca a criança, os mortos e a mãe. Anuncia a operação para uma catábase que segue ao encontro da força ancestral do corpo, na corrida para o mar onde se bebe da primeira língua.

No segundo texto, *Da língua que germina som*, me amparo inicialmente na percepção de Artaud sobre a morte como um possível meio criação ou estado de invenção para apresentar um primeiro relato de cena. Experiência que expõe os caminhos metodológicos da investigação entre voz e língua durante a performance final do espetáculo Nossos Mortos. Me utilizo dessa experiência da cena como um gesto de entrada para imergir na discussão sobre a paisagem sonora intrauterina do corpo gestante, o primeiro ambiente de manifestações fônicas e acústicas que configuram o estado pré-semântico da língua. Desse ambiente, o elemento água salta como um forte elemento para discussão trazendo as ideias de Schafer, Bachelard, Novarina, assim como as práticas cosmo-fônicas de povos originários que apontam traços, indícios ou vestígios

de uma língua bruta. Na extensão dessa discussão, compartilho ainda neste bloco, as bases e movimentos de criação da obra *Lacrimal*.

O terceiro texto, *O canto na vibração da carne*, acompanha a discussão sobre uma instância maternal ou primária da língua e adentra na ideia de uma carnalidade musical da voz a partir da noção de *ontologia vocálica da unidade* defendida por Adriana Cavarero. Junto à visão de Cavarero, traço um paralelo com escritos de Novarina e Couto sobre o corpo como um possível lugar de invenção e memória das línguas. Neste texto, ainda trago a experiência da sala de ensaio no processo de montagem do espetáculo *Nossos Mortos*, um encontro de preparação vocal com Consiglia Latorre⁹ e a ideia de “lixo da voz” como ideia de composição e improviso.

No texto intitulado *Grão, o ornamento arqueológico da voz*, exponho a noção do “grão da voz” defendida Barthes como um estrato ou unidade sonora mínima extraída da palavra para estabelecer uma conexão entre língua e música. Fazendo uma transposição com a ideia de “geno-texto” de Kristeva, sigo na discussão sobre o “grão” citando o “geno-canto” de Barthes e a perspectiva de uma corporalidade vocal enquanto radical significante que acolhe uma dimensão sonora da língua.

No quinto texto, *Entre a chora e o grito*, apresento uma abordagem semiótica da linguagem ao tratar da *Chora* na percepção de Kristeva como meio para a articulação de cargas energéticas e impulsos corporais de um estado pré-linguístico. A partir da discussão sobre a *Chora*, trago a reflexão sobre o grito como expressão vocal e possível índice da língua bruta. Pensando o grito como movimento vocal primário que marca um ponto de fuga ou desvio da linguagem, trago ainda as perspectivas e leituras sobre o grito em Artaud, Lispector e Bataille.

Em *O grito “mudo”*, sexto texto, continuo a discussão sobre o grito apresentando fragmentos do processo de montagem e relato de experiência de cena do espetáculo *Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER*. Nesta seção, exponho o trabalho de composição teatral realizado para Therese, minha personagem na obra, destacando os movimentos disparadores que marcam as qualidades sonoras vocais investigadas, como também a construção do grito “mudo” como gesto corporal e inaudível da cena. Ainda sob a perspectiva de um imaginário expandido e inaudito do grito, faço conexões entre o gesto de Therese e o

⁹ Cantora, instrumentista e preparadora vocal. É Mestre pela Universidade do Estado de São Paulo, na área de Metodologia do Ensino do Canto Popular. Em 1996, fez estágio na instituição The House Foundation of Art, em Nova York, a convite da artista multimídia Meredith Monk. É professora de música na Universidade Estadual do Ceará. Na área acadêmica, coordenou e lecionou no Núcleo de Canto Popular na Universidade Livre de Música Tom Jobim da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, entre 1992 e 2002, e no Departamento de Música Popular da Unicamp (SP), entre 1999 e 2002. Integra, desde 2004, o quadro docente do Departamento de Música da Universidade Estadual do Ceará.

grito “mudo” executado pela atriz Helene Weigel na emblemática cena de *Mãe Coragem* na montagem do Berliner Ensemble com direção de Bertolt Brecht.

Por fim, no sétimo texto *A palavra bruta*, renovo as questões da pesquisa e me volto a pensar sobre um estado bruto da língua ao perceber a palavra enquanto matéria de sons. Mergulho nas ideias de Ferreira da Silva, Oliveira Júnior, Bosi, Isou, Menezes e Zumthor para discorrer sobre a palavra como enigma diante de operações poéticas e estéticas que revelam o aspecto musical da língua. Ainda neste texto, apresento o processo de composição das vozes para a música Escaravelho em parceria com Cozilos Vitor e relatos das experiências vividas nas interlocuções realizadas com as artistas-pesquisadoras Inés Terra e Priscilla Menezes durante o projeto *Língua e Rumor*.

2 AS LÍNGUAS NO INTERIOR DA LÍNGUA

*A língua está em fuga, em
evasão, em caracol, perseguida,
perseguidora, expulsa e abrindo.
É algo que cava: Uma cavatina.
Valère Novarina.*

Há ruínas de sonoridades de um arqui-passado guardadas no corpo. Vozes que ecoam uma musicalidade interna, própria de uma gênese do canto, gravada nos pontos mais secretos da carne. No rastro da escuta dessas vozes, me coloco nessa escrita como quem faz uma expedição para extrair do corpo as inscrições de vocalidades que desenharam os traços de uma língua anterior à palavra. Uma língua que contém em si frequências, timbres, intensidades, texturas e tonalidades primárias que vibram para acordar a criança e toda a sua poderosa selvageria. Uma língua que se manifesta na aparição de um devir-outro para reacender o ancestral do corpo sonoro que ainda circula pelos ossos, músculos, vísceras, fendas e cavidades, movendo-se numa operação arqueológica da matéria. Essa escrita traça um plano, uma rota ou rotas de escavação que se desenha como um espiral que circula, afunda e recolhe os rastros, as pistas e as inscrições das vocalidades soterradas pelos tempos.

Uma voz vinda de outro lugar. Uma sonoridade que desenha uma poética sonora da linguagem. A escuta de vozes que surgem do interior da língua, nos interstícios da palavra, no agito das letras, na volúpia das vogais. Interessa aqui, a escuta da criança que vive a fantasia dos espectros das vozes que asseguram o seu monstro e seu animal. Recordação da sinfonia que circula na esfera amniótica e seu movimento de germinação para uma escuta que inaugura uma musicalidade regida pelo pulso e fluxo da água no corpo e fora dele. O desejo dessa investigação se inicia na realização de uma catábese como via de encontro com os mortos, os eus enterrados, os sons, as vozes que constroem uma pré-história da linguagem no corpo. “No limite os mortos respiram vivamente aqui dentro.” (OHNO, 2016, p. 131). Kazuo nos dá uma pista dessa escuta e lança sinais para encararmos a morte aqui não como a forma absoluta do silêncio, mas, como condição para um estado de transfiguração da matéria, espaço para a transmutação da carne. Escutar o morto que ainda respira em nós. Morrer em vida seria então uma condição para uma metamorfose do corpo? Porque não terminamos de nascer?

No rasto da pista de Kazuo, é preciso dizer que, de início, essa escrita se volta à escuta de um corpo morto, um corpo que habita uma zona bruta e, conseqüentemente, dono de uma língua

também bruta. Uma língua não lapidada, uma língua selvagem que soará nos ecos amortecidos da matéria. E, por finas camadas, no filtro mais subterrâneo da memória, poderíamos reanimar. Essa língua que pode ser acessada na brevidade de um tempo, circula boa parte de sua existência em esfera aquática, até se perder, parcialmente, no ato da separação, no corte do cordão umbilical que ativa o grito primal (JANOV, 1974).

O movimento que aqui se faz para uma revisitação deste corpo, não se define numa atividade de regressão ou num resgate nostálgico. Pois, retornar não é voltar para o mesmo lugar. Como um *mise en abyme*, essa escrita se lança na escavação para encontrar vestígios, colher índices, observar os rastros e sinais para reconstruir as bases e traçar meios de invocar no corpo um redirecionamento à uma natureza primitiva. Trata-se de promover na voz da carne uma reorientação à sua força ancestral manifestada sob pulsões sonoras e acústicas diante de uma fundação aparentemente perdida. Esta investigação, esse retiro, segue inicialmente até o corpo da mãe. E, esta mãe, como nos lembra Ohno, é a morta em nós que ainda respira.

3 DA LÍNGUA QUE GERMINA SOM

Artaud (1985) nos descreve a morte como um estado de invenção, uma sensação de amplitude do corpo que se dá pelo sentimento de angústia ou na experiência de um sonho. Descreve o estado de morte no seu próprio corpo ao provar dos limites e distensões de suas forças, como “uma espécie de ventosa que se assentou na alma, de acidez que escorre como um vitríolo até os marcos do sensível” (ARTAUD, 1985, pág. 9). Sinaliza ainda que a morte se apresenta com uma sensação que oferece ao corpo certas situações de assombro da infância, dos medos não raciocinados que têm a “latente sensação de uma ameaça extra-humana” (ARTAUD, 1985, pág. 9), diante de um mundo ainda pouco seguro de si.

A chave artaudiana me devolve a lembrança de quando já fui tomada por uma sensação próxima dessa amplitude e vibração de corpo que opera num fluxo de morte. Esse acontecimento que só poderia reverberar pela atmosfera visceral do teatro se deu em cena, no palco, durante uma performance vocal realizada junto a outra atriz nos momentos final do espetáculo “Nossos Mortos”¹⁰. Na encenação, essa cena se configurava como um último ato de insurreição das personagens e que se ponham diante de uma de uma espécie de muro das lamentações, na expressão de um canto ornamentado ou lamento insurgente a partir do trecho da seguinte canção fúnebre:

“Mas, olha que o sono é morte

Que o sono é morte

A cama é sepultura

É sepultura”¹¹

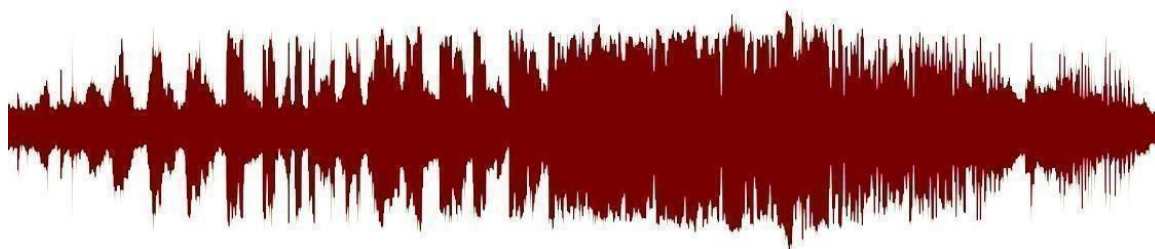
Com a imagem cenográfica composta por uma grande elipse de ferro que projetava a imagem de um eclipse, junto a captação de um microfone unidirecional com echo delay fx, as vozes desenvolviam o lamento que seguia no desvio ou fuga pontuada dos versos da canção. Modulações em estado de improviso que produziam nos vocalizes um abandono dos fraseados ao ocultar de cada palavra, de suas sílabas, as consoantes empregadas, imprimindo assim, uma

¹⁰ Nossos Mortos (2008), espetáculo teatral do grupo Teatro Máquina que traz a voz de Antígona de Sófocles articulada às inúmeras histórias dos massacres a movimentos populares, especialmente o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, em Crato, Ceará. Neste trabalho, o grupo explora a fala, o canto e a ambiência sonora, a partir das sonoridades fúnebres sertanejas.

¹¹ Canto fúnebre popular do ritual de encomendação das almas realizado anualmente em Araponga – MG. Material de pesquisa colhido durante o processo de montagem de Nossos Mortos.

nova ordem, um outro gráfico sonoro, uma nova simbologia para a canção impressa exclusivamente pelo uso das vogais:

a , o a ue o o o é o e
ue o o o é o e
A a a é e u u a
É e u u a



Lamento de Antígona e Ismene ¹²

Nessa estrutura sonora, o corpo seguia na composição com a condição da perda repentina da palavra, invocando nas sonoridades uma inscrição vocal encarnada pelos melismas, pelas vibrações das vogais, pelo fluxo improvisado e exploratório que ia na direção do núcleo sonoro, no interior da canção. Com o jogo das ressonâncias e efeitos sonoros que se davam no desenho acústico do espaço, o corpo improvisou uma espécie de alquimia sonora das vozes, performando sempre no movimento de reenvio e encontro, no ato reflexo de ser voz e ouvir a própria voz. E assim, promoveu um exercício de alteridade no canto que se faz não só para a recepção da plateia, para o mundo que ouve, mas, sobretudo, numa escuta para si mesmo.

¹² Registro sonoro da cena final de Nossos Mortos. Gravação extraída do arquivo de vídeo do espetáculo. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 1. Cena final de *Nossos Mortos*. Imagem: Henrique Cardoso. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2. Cena final de *Nossos Mortos*. Imagem: Henrique Cardoso
Fonte: Arquivo pessoal.

Nos instantes finais da cena, o corpo, que evidentemente não é o mesmo corpo que lida com a palavra, se revela como uma fonte sonora e acústica, prova de um nível de transmutação da sua matéria ao pulsar por outras frequências vibracionais. Algo próximo da ventosa ácida que Artaud (1985) aponta como uma expressão da força vital da carne. Nos gráficos e partituras que encerram o ato, no embaralhamento do tempo e das intensidades, o corpo da luz solar ganha o breu na cena, sua e soa. Os poros dilatam e o pulso cardíaco reverbera em outros pontos e direções no corpo. Em sua coreografia, o corpo vai descendo devagar como se quisesse cavar um buraco para encontrar o seu lugar no chão. Essa última imagem, já na completa escuridão, é a imagem do corpo no chão em posição de reverência, moldado pelo desenho do *balasana*¹³, a postura da criança. Postura que pode recordar a imagem do corpo fetal em vida uterina. Os braços esticados acima da cabeça podem apontar o princípio de um mergulho, um avanço no escuro, como quem deseja entrar lentamente numa caverna para escutar algo que lhe parece muito familiar e já vivido.

Com o gesto deixado na descrição da cena acima, continuo aqui a escrita como quem ensaia uma tanatografia sobre a mãe. No desejo de contato com a mãe morta enquanto substância ancestral e fonte sonora que se revela como a voz que carrega em si um outro corpo, a criança que apenas ouve, a criança que um dia fomos e que, em algum lugar secreto de nós, ainda somos. Dedica-se à escuta da paisagem sonora do receptáculo gestante para extrair desse universo submerso, as manifestações fônicas e acústicas que configuram uma musicalidade intrauterina. Uma sinfonia em estado cru que apresenta uma condição provisória do corpo como matéria vibrante e intensa e que, nos seus espectros sonoros, revela o extra-território da palavra.

O ambiente intrauterino que configura a esfera amniótica é um rico espaço de estimulação acústica para o feto ao apresentar múltiplas funcionalidades e movimentos sonoros do corpo em gestação. Antes mesmo de um desenvolvimento auditivo pleno, o que ocorre por volta da 24 semana da gestação, o feto recebe os primeiros sinais de som por meio das vibrações que reverberam internamente na bolsa das águas, na fluidez do líquido amniótico o qual ele se encontra imerso (JABER, 2013). Esses sinais sonoros são sentidos pelo feto através da pele, a primeira superfície e filtro de escuta, e depois segue em reverberação pelos ossos.

¹³ “Bala” significa criança e “Asana” postura. Portanto, *Balasana* significa a postura da criança e é assim chamada porque o corpo assume uma postura que recorda a posição fetal. Os joelhos e quadris estão dobrados, com as canelas tocando o chão. O peito pode repousar sobre as coxas ou ficar entre os dois joelhos, se estiverem alargados. A cabeça se estende para a frente tocando no tapete, e os braços podem estar ao longo do corpo ou esticados sobre a cabeça.

No espaço acústico e aquático que é a esfera intrauterina gestante, as vibrações sonoras se propagam com intensidade e/ou pressão em decibéis (db) pelo menos 4 vezes maior em relação ao ambiente aéreo. Com uma média que varia entre 70 e 120 db, o volume sonoro que circula no útero materno é semelhante a ruídos cotidianos de alta pressão como os produzidos por cachoeira, secador de cabelo ou mesmo o de tráfego urbano (WILHEIM, 1992). Dentro da gama de sons intra-uterinos, uma forte vibração sonora captada pelo feto são as pulsações provenientes dos seus próprios batimentos cardíacos, seguido dos batimentos da mãe. O coração, como a alma rítmica da matéria e primeiro órgão a se desenvolver no corpo, se mostra como um metrônomo natural, configurando-se como uma das primeiras experiências rítmicas do feto.

Os batimentos cardíacos e o fluxo respiratório maternos estabelecem uma sequência pulsante de eventos e sinalizam uma “animação”, um ritmo de vida, enquanto os demais 29 sons que o feto pode perceber, corporais e externos ao corpo materno, formam uma espécie de textura, uma sonoridade de fundo na composição da sinfonia uterina (JABER, 2013, pág. 28).

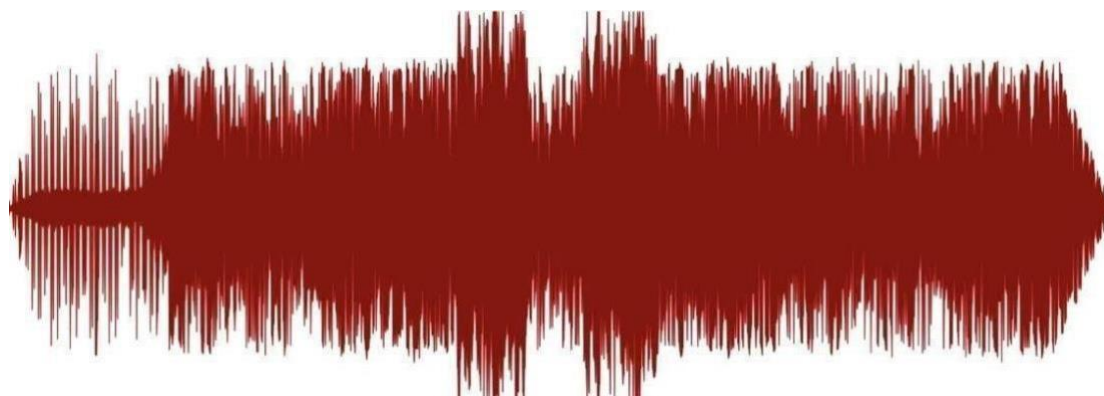
Considerando o pulso em dupla manifestação, da mãe e do infante, se define dentro da sinfonia intrauterina como uma base rítmica e permanente na música interna dos corpos. Esse movimento rítmico serve de base para uma coreografia que reúne outras texturas e frequências sonoras como a circulação sanguínea, os movimentos peristálticos do sistema digestório, as articulações do esqueleto, o fluxo do cordão umbilical e do diafragma, junto a outras células sonoras que demarcam toda a funcionalidade ruidosa interna do corpo gestante. Como também outras vibrações provenientes do ambiente externo como as vozes, os passos e todo o espectro sonoro do ambiente o qual este corpo se encontra. (KRUEGER, 2010; LEVITIN, 2010; BEYER, 2005; LUZ, 2005).

De acordo com alguns experimentos intrauterinos (VERRI, 1999) foi possível descobrir que o feto pode escutar e diferenciar os tipos de sons, distinguir vozes, frequências, intensidades e alturas. Assim como detectar que as frequências graves chegam mais fortes que as frequências agudas, devido à reverberação que provoca no líquido amniótico. (MATIAS, 1999).

Além dos batimentos cardíacos, pulsação principal da artéria abdominal, um outro som predominante na recepção acústica do feto é a voz da mãe (NUNES, 2009). De forma falada ou cantada, o feto exercita sua percepção acústica ao apreender a voz materna pelas qualidades constitutivas do som, considerando o seu aspecto tímbrico, entonação e frequência emitida. Como se trata de um universo aquoso, o som vocal para chegar até o feto ultrapassa algumas barreiras como os tecidos e músculos da barriga, a placenta, o saco e o líquido amniótico,

fazendo com que algumas características sonoras se percam ou sejam modificadas na reverberação acústica do ambiente intrauterino.

Uma das características sonoras modificadas na reverberação da voz da mãe, sinaliza um fraseado musical que se dá pela dissolução da palavra, havendo na transferência sonora, uma perda considerável do som das consoantes, tornando-se apenas reconhecíveis à audição do feto os sons das vogais impressas na entonação da fala ou no contorno melódico da canção (WOODWARD apud ILARI, 2006, p. 274). Diante desse fato, podemos afirmar então que a mãe seria a fonte de “uma habilidade linguística relacionada ao ritmo e a musicalidade da língua” (MATIAS, 1999), uma melodia que ascende no corpo a possibilidade de um desvio da linguagem com a desarticulação da palavra.



Sinfonia materna 1¹⁴

Na escuta da esfera amniótica, a água é um elemento sonoro primordial. Em seu fluxo e constância é possível perceber que sua manifestação prevalece a todas as outras camadas sonoras presentes na sinfonia materna. Como citado anteriormente, a água é a grande responsável pelos filtros e reverberações acústicas no ambiente intrauterino, sendo a força e o meio que regula e redimensiona a voz, os outros sons e seus trânsitos. Como uma potência sonora de base que firma uma permanência, a presença da água na sinfonia intrauterina convoca

¹⁴ Registro sonoro do útero gestante captado com uso de hidrofone. Fonte: Arquivo pessoal.

a uma experiência de uma escuta primária, tanto a nós que a escutamos no som do registro acima, quanto ao feto, que antes mesmo de desenvolver sua habilidade acústica por meio dos ouvidos, recebe as vibrações líquidas através da pele. Ao escutar esse som agora, como ele chega aos nossos ouvidos? Até onde a fluidez dessa sonoridade é capaz de nos levar?

Ao trazer as primeiras ideias das vozes de uma paisagem sonora natural, Schafer (2011) cita o oceano como a fonte dos nossos ancestrais, sendo possível encontrar sua mesma frequência e textura sonora na esfera intrauterina da mãe. Relaciona o oceano e a mãe como meios em que “as incansáveis massas de água impeliam o primeiro ouvido sonar. À medida que o feto se move no líquido amniótico, seu ouvido se afina com o marulho e o gorgolejo das águas.” (SCHAFFER, 2011, pág. 33). Considerando a ressonância acústica na dança amniótica do feto, Schafer conduz a imaginação para um estado material da mãe que se amplia para além da anatomia do corpo gestante, transportando-o assim ao estado fluido e sonoro da água. A natureza do corpo gestante de carne e osso se projeta na natureza do mar como um reflexo da mãe. O som seria, então, o guia que transporta, o estado da matéria para tornar água e mãe como um mesmo referencial.

Para os povos indígenas, a conexão entre a água e o som se constroi numa dimensão ancestral da linguagem ao perceber a natureza como um meio de escuta e invenção da língua. A exemplo da etnia Pataxó, a criação do seu próprio nome provém de um exercício onomatopaico e musical que extrai o som de uma coreografia das águas do mar para composição de sua tríade silábica. De modo que, o fonema “Pa”, vem do movimento das ondas quebrando; o “Ta”, da força que as águas imprimem ao bater nas pedras; e o “Xó”, quando as águas correm de volta para o mar. Sendo assim, o próprio ciclo de movimento das águas, o percurso compositivo que ativa e sugere uma articulação sonora das sílabas para a emissão do fonema. E pensar que, na escuta singular dos pataxós que percebe a natureza mãe como uma prática cosmo-fônica, a água é a matéria que predomina e dá forma sonora ao seu nome, convocando também o movimento e a presença da areia, da pedra e do vento no baile da maré.

Pensar essa relação dos povos originários com o ecossistema e os seus modos de criar vocabulário no exercício de uma escrita e escuta crua da natureza, e de tudo o que a compõe como matéria, amplia a simbologia do que é materno diante do que acolhe, nutre e protege. Estendendo a ideia da mãe como matéria para além de uma forma, condição predestinada, mas, como elemento substancial. Em um de seus ensaios, ao falar sobre a água como um elemento puramente maternal, Bachelard (1989) não nos apresenta uma percepção da água fundada apenas no seu aspecto visual, do olhar que a registra, mas, convoca-nos a pensar na perspectiva de sua substância através de uma imaginação criadora que ultrapassa as imagens instáveis do

real. Traz a perspectiva do mar não somente pela projeção imagética e infinita que poderíamos ter dele, mas, pela sua intensidade sonora ao defini-lo como “um canto de duas pautas”. Sendo uma primeira, a mais alta, de aspectos mais superficiais e menos encantatória; e uma segunda, que conduz a uma sonoridade das profundezas que chama para a escuta de um canto maternal.

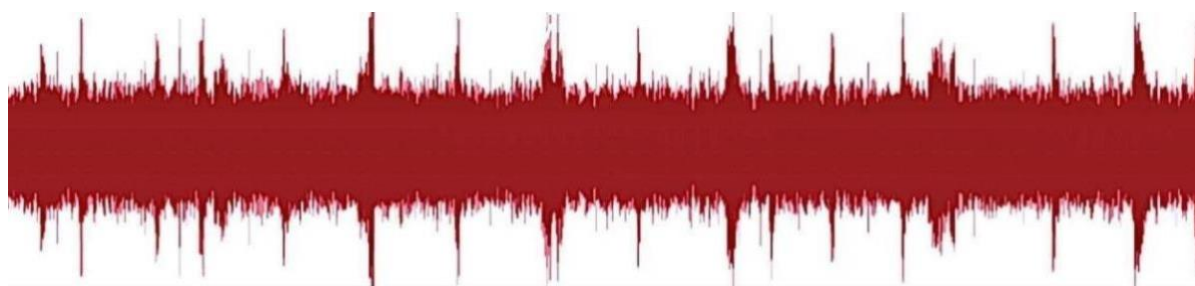
"Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe: Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar. E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite..." (BACHELARD, 1989, p. 371)

Essa relação entre memória e inconsciente em que Bachelard aproxima mãe e mar na manifestação da voz de um canto profundo, nos leva a imaginar que esse “algo” apontado pelo autor e que reencarna como resultado de afetos da infância, pode sinalizar as sensações de toque e escuta tendo o som como um indício e estímulo que redimensiona a imaginação material sob os aspectos reais desses corpos. De modo que, o autor observa a mãe ou a ama de leite como corpos que marcam “com seu signo indelével imagens muito diversas, muito distantes, muito exteriores, e que essas imagens não podem ser corretamente analisadas pelos temas habituais da imaginação formal.” (BACHELARD, 1989, p. 121). Assim, nos conduz pela imaginação criadora a perceber o mar como a mãe de um corpo de água, terra e vento, que nutre, canta e embala com o seu ninar próprio, intenso e constante para reativar as memórias infantis mais remotas do corpo em fluxo amniótico intrauterino. O mar é o gesto que se expande na natureza como corpo coletivo e se apresenta como um memorial de revisitação para uma experiência ampliada, constante e eterna da mãe.

Lembro de Novarina (2019) ao escrever sobre a água como um lugar da memória onde se pode afogar como da necessidade de ir até o memorial das bocas, e das bocas que articulam o que já não mordem mais. E, sobre o trajeto que vai na direção da escuta de uma língua estrangeira ou de uma língua materna incompreensível onde nos “poços de memória das línguas: ver seus lagos, seu entrelaçamento de superfícies sob a superfície” (NOVARINA, 2019, p. 94).

Nos entrelaços de rios e línguas, me sinto convocada por Novarina a resgatar e deixar registrado aqui a memória mais recente que trago no corpo de uma escuta que me aproxima da liquidez sonora das águas. Sons que me acompanharam no exato momento desses trechos de escrita. Eram poucos dias de passagem por mira, ponto no alto da serra em Pacoti. Dias em que me senti imantada pelas sonoridades da mãe que desenharam uma música de corrente infinita

em queda d'água. Uma pequena cachoeira do lado da casa que me acolhia nasce de um olho d'água. Junto desse som constante das águas, a voz de um sapo e seu coaxar intermitente que numa tentativa de transcrição linguística posso afirmar que parece sonorizar “ei, ei”. Esse vocalize animal, como um som looping de uma nota pontuada, se misturava à canção das águas que correm e reanimam a pele e os tímpanos, me fazendo reativar a escuta de uma sonoridade ancestral.



Sinfonia materna 2¹⁵

Durante esse momento de percurso da pesquisa em que a água surge como uma matéria primordial no encontro entre voz e língua, me vi fortemente no desejo de fabular uma terceira sinfonia materna. Reunindo os elementos e sons que compõem as duas sinfonias anteriores que passeiam sobre os estados de natureza e ancestralidade, volto então à cena do nascimento, ao preciso momento em que o corpo que vem ao mundo para manifestar o seu primeiro registro de voz. Para esse desafio criativo, o ruído branco do líquido amniótico e da maré serviram de base para a ideia de composição de um gráfico sonoro. Ao pensar no corpo que grita pela primeira vez ao mundo, recorro a água impressa no choro, a lágrima como símbolo e gesto para propor uma experiência artística ficcional em formato de instalação sonora-visual imersiva.

No vale de choro que desenhei para *Lacrima*, me encontro com a poética e os interesses de pesquisa do artista Sérgio Gurgel, para juntos criarmos um ambiente que move devires, fantasmagorias e animalidades de potenciais extra-humanos do corpo. Na parceria com Sérgio, me encontro com a possibilidade de pensar sobre o tempo e o animal, e de como esses se unem

¹⁵ Registro da paisagem sonora da Serra de Pacoti. Fonte: Arquivo pessoal.

a pesquisa para inventar uma fabulação da língua e da carne que se constroem na ficção e entropia entre a infância e a velhice, entre o passado e o futuro, entre o nascimento e a morte.

Nesse sentido, o interesse da pesquisa pela primeira infância se encontra com a ancianidade, um estado e traço tão marcante no trabalho do Sérgio. Como elemento inicial para compor a visualidade da instalação, pensamos na aproximação das pesquisas e suas temporalidades e propomos a primeira imagem de um bebê ancião no momento do vagido. A partir dessa imagem, outras duas se montaram como possíveis desdobramentos para a formação de uma tríade. A segunda imagem, a que chamamos “*Do anus à boca*”, apresenta uma figura amorfa na junção de órgãos e membros que tensionam o encontro humano-animal, marcado pela presença da voz que parece saltar na extremidade dos seus orifícios. A terceira imagem é de uma mini ossada que se desenha numa recomposição entre corpos e que demarca uma possível imagem, leitura final da tríade. O tríptico proposto por mim e por Sérgio se junta ainda a uma quarta figura, um busto que traz a forte imagem de um seio e abdômen marcados pelos traços do tempo e que pode evocar em si o fantasma da mãe.

As quatro imagens concebidas para a instalação foram estampadas em objetos de vidro através da exploração da técnica de gravura, como também pensadas para serem projetadas sob uma variação de luz e sombra utilizando-se dos efeitos das refrações e reflexos das suas iconografias. A presença material da água no interior dos aquários compôs a obra tanto para gerar um redimensionamento das imagens projetadas em outras superfícies como paredes, teto, chão e espelho, quanto para propor movimento junto a com a composição sonora e sua espacialização acústica no ambiente. Em sua visualidade expositiva, o tríptico é suspenso por estruturas de fios de aço, imprimindo um estado de levitação em posições assimétricas. Além dos objetos de vidro, três aquários e uma placa, a obra também é composta por pequenas lanternas que se configuram como iluminação responsável por redimensionar os múltiplos recortes e camadas das figuras gravadas nos objetos e projetadas na sala de exposição.

Em seu percurso sonoro, *Lacrimar* apresenta uma duração aproximada de 40 minutos e seu gráfico se construiu na reunião de sonoridades diversas composta em múltiplas camadas e com desenho especializado com tratamento em 5.1. Em suas texturas sonoras, há registros de vocalidades e outras manifestações sônicas do corpo como variações rítmicas de pulsos e sons de baixa frequência extraídos de áudios originais de fluidos amnióticos, movimentos peristálticos e articulações ósseas. Junto desses sons se somam ainda registros de aves, de objetos de vidros e outras frequências que serviram como base para o movimento ficcional da composição.

A musicalidade que as vozes compõem na obra transita entre vocalizações improvisadas e registros de gravações que desenham um caráter pré-semântico da língua com explosões de choro, riso, grito e solfejos que conduzem a lembrança das canções de ninar da infância. Especificamente para esse último registro de voz, algumas estratégias preliminares foram pensadas para a ação de improviso no momento da captação. Junto ao certo resgate melódico que promovem um embalo próprio do ninar, o trabalho com a palavra seguiu na qualidade de dissolvimento de algumas letras, com ênfase nas consoantes, tentando imprimir algo próximo e próprio da escuta que o bebê pode apreender na voz da mãe.

Além das gravações da minha voz captada em estúdio, a composição sonora também apresenta como clímax no percurso a presença da voz da Dona Valneide, umas das senhoras que compõem o núcleo das musas que inspiram e geralmente performam nas obras do Sérgio. O registro em questão é de um arquivo captado pelo próprio Sérgio de uma ação vocal em que Dona Valneide se lança ao mesmo tempo entre um riso e um grito, executa o gesto num misto de prazer e dor, sendo vista de baixo para cima, como uma mãe fora do tempo que parece parir algo que não podemos ver. Recordo que a primeira vez que vi esse gesto e escutei a voz de Dona Valneide foi em meados de 2019, quando eu e Sérgio vislumbramos o desejo de uma parceria juntos. Três anos depois, a imagem e voz dela retornam, voltam a ecoar em mim e nessa criação como um assombro da infância.



Figura 3, 4 e 5. *O riso-grito de Dona Valneide*. Frames de vídeo captado por Sérgio Gurgel.
Fonte: Arquivo pessoal.

Protótipos dos desenhos elaborados para *Lacrimal*:



Figura 6. *Bebê ancião*. Desenho para aquário 1 por Sérgio Gurgel
Lacrimal - Instalação sonora-visual. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal.

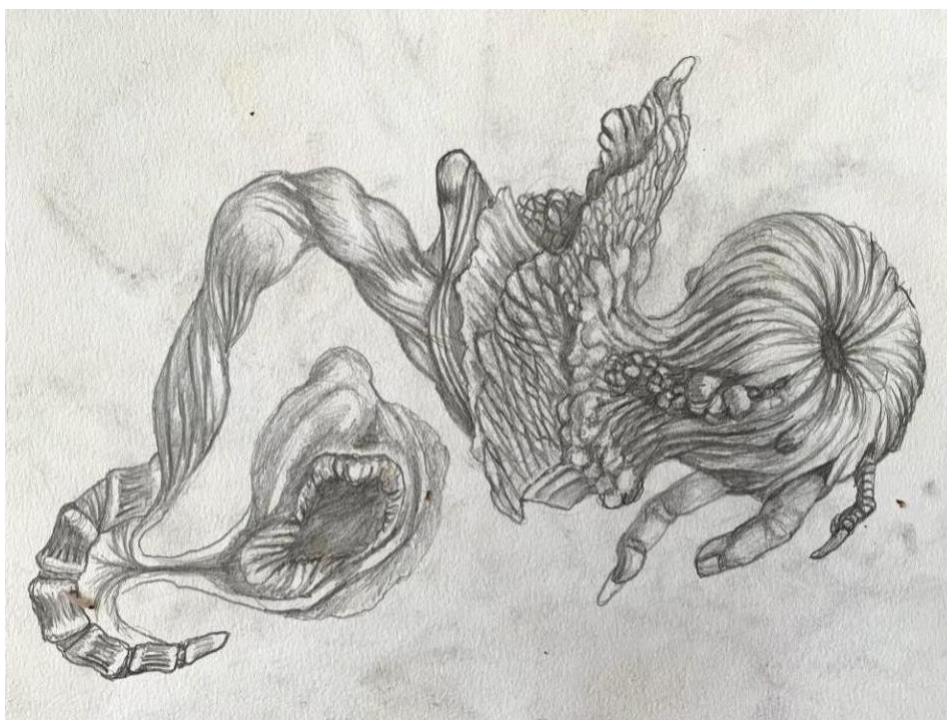


Figura 7. *Do anus à boca*. Desenho para aquário 2 por Sérgio Gurgel
Lacrima - Instalação sonora-visual. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal.

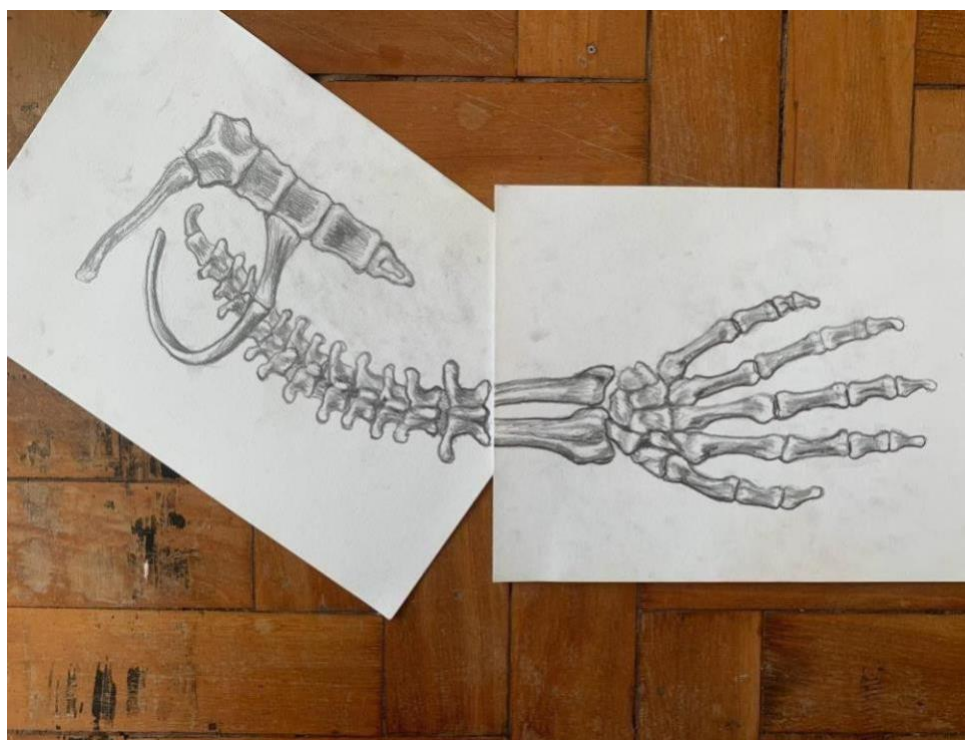


Figura 8. *Ossada*. Desenho para aquário 3 por Sérgio Gurgel
Lacrima - Instalação sonora-visual. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal.

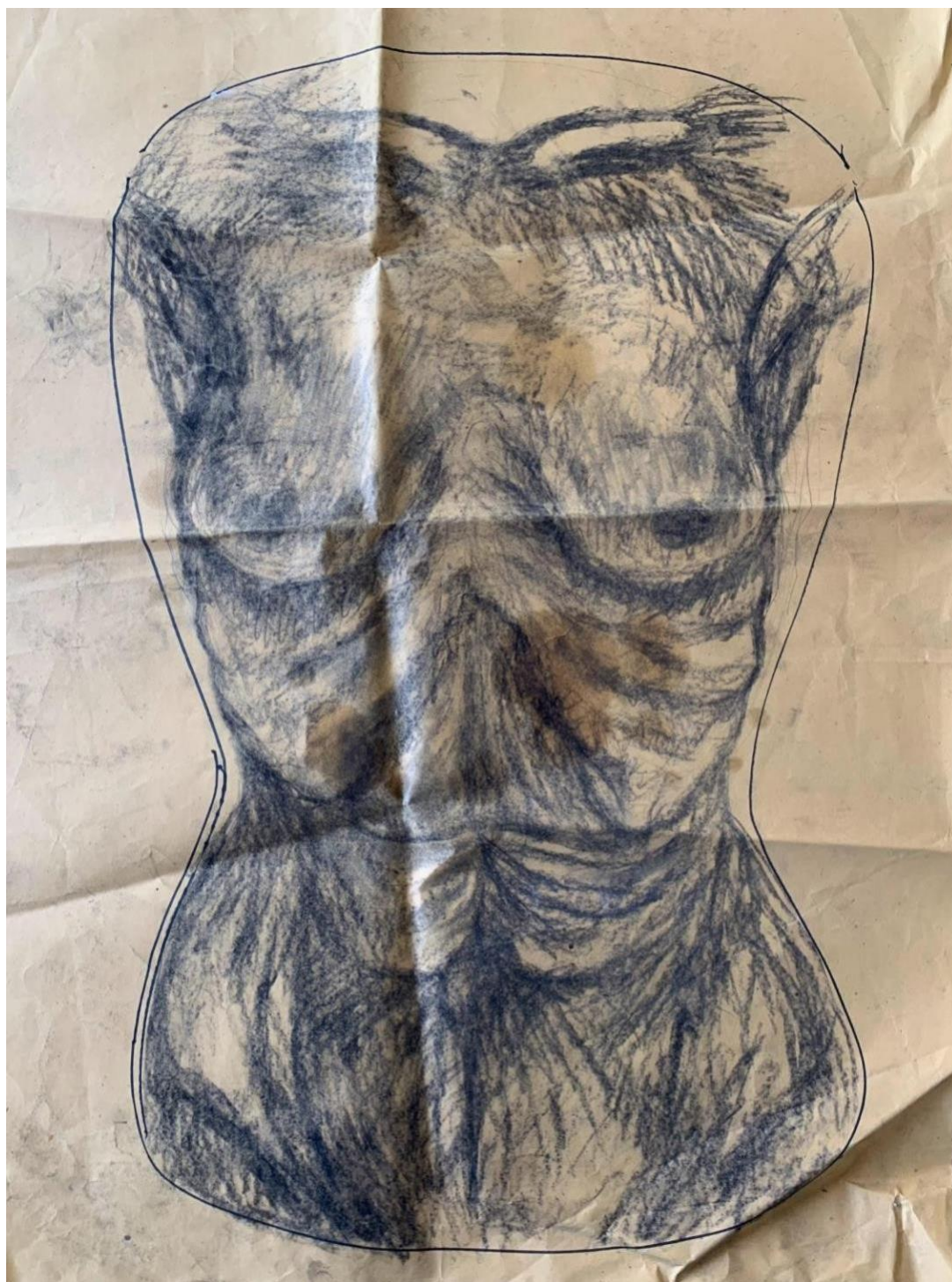


Figura 9. *Busto de velha*. Desenho para peça 4 por Sérgio Gurgel
Lacrima - Instalação sonora-visual. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 10. Lacrimal - aquário 1 - Instalação sonora-visual no 73° Salão de Abril.
Imagem: Levy Mota. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 11. Lacrimal – projeção - Instalação sonora-visual no 73° Salão de Abril.
Imagem: Levy Mota. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 12. Lacrimal - aquário 2 - Instalação sonora-visual no 73° Salão de Abril.
Imagem: Levy Mota. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 13. Lacrimal - aquário 3 - Instalação sonora-visual no 73° Salão de Abril.
Imagem: Levy Mota. Fonte: Arquivo pessoal.

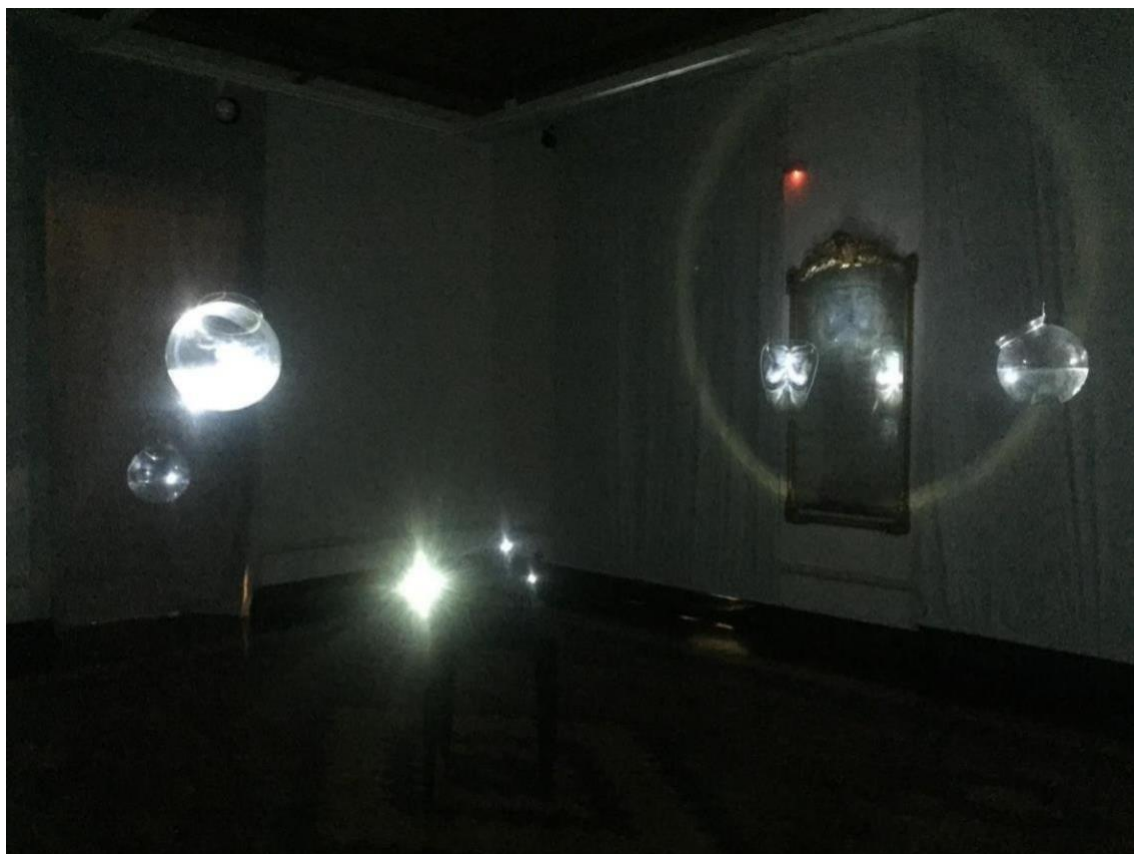


Figura 14. Lacrimal - Instalação sonora-visual no 73° Salão de Abril.
Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal.



Lacrimal - Sinfonia materna 3¹⁶

¹⁶ Registro sonoro completo da obra Lacrimal disponível na Plataforma SoundCloud.

4 O CANTO NA VIBRAÇÃO DA CARNE

Escutar no mar maternal uma musicalidade familiar que vocaliza no passado profundo do corpo. Escutar o que o corpo sonoriza antes da palavra sinaliza a uma voz própria. Uma voz que contém em si múltiplas vozes como sons que emergem do labirinto da linguagem. Um labirinto corpo diante de uma língua estranha que nada compreende, mas, se escuta no canto de um ritmo improvisado. Um canto da carne que se produz na fluidez de uma voz aeriforme, desenhando respiros para sentir que sua manifestação sonora vem das entranhas para balançar a úvula, a boca, a língua.

Cavarero (2011) nos dá indícios desse corpo musical ao pensar uma voz anterior a palavra como um existente encarnado que vibra por uma “garganta de carne” (2011, p. 16), pondo em ênfase toda a materialidade orgânica de um profundo corpóreo no jogo entre emissão vocálica e esfera acústica. Ao propor uma revisão crítica feminista sobre o logocentrismo tradicional platônico e na pretensão de desmontar de uma ordem simbólica patriarcal, a autora se vincula à ideia de unicidade para apresentar uma condição ontológica fundamental que pensa a existência de vozes singulares. Utiliza-se do termo unicidade para defini-la como uma expressão sonora de uma raiz corpórea, inspirando-se no que Hannah Arendt defende em *a condição humana* como traços que nos tornam seres singulares e diferentes dos demais.

Com a noção de ontologia vocálica da unidade, Cavarero expõe a condição rítmica e musical da língua como uma expressividade da voz em estado pré-semântico, apresenta o fragmento vocal como uma condição encarnada que cada corpo possui ao se manifestar sonoramente. Se volta à anatomia interna do corpo para pensar condições relacionais e dados elementares de uma corporeidade da voz junto aos órgãos de respiração e fonação que a definem como uma matéria sonora única que cada existência carrega em si.

Partindo de um instinto originário de vocalização, a autora também traz a figura materna como uma instância primária na fundação entre palavra e som, do corpo que inaugura a palavra sonorizada para alimentar a escuta infantil, como uma fonte da língua e ritmos de ressonâncias primigênicas onde reina os primeiros impulsos e extratos sonoros que configuram o sistema simbólico da linguagem em cada indivíduo.

Já no estágio uterino, uma musicalidade interna envolve o nascituro nos ritmos do corpo materno, cinge-o em seu tecido sonoro. Nesse sentido, as vocalizações entre mãe e infante, moduladas pelo jogo do eco e da ressonância, não seriam outra coisa que um prosseguimento da sonoridade intrauterina, uma música que continua. Exatamente porque é sempre a mãe a doar a língua ao infante, não há ruptura entre essa música e a palavra. (CAVARERO, 2011, P. 209).

No jogo entre o eco e a ressonância, o corpo gestante oferece ao feto um acontecimento musical inaugural, uma experiência rítmica que após o nascimento segue mediada pela voz, acolhendo a palavra como célula musical, como fragmento sonoro que move a escuta pelas propriedades constitutivas do som. Condição que logo mais Cavarero vai tratar como um dueto entre mãe e bebê, e que este traz o caráter primário da voz por meio do canto, na musicalidade da língua, sendo o vocal materno, um meio que revela a expressão sonora da unicidade.

A voz materna transmite à palavra o sentido primário do vocálico, ou seja, o exprimir sonoro da unicidade na relação, o invocar-se das singularidades encarnadas de acordo com a medida espontânea da ressonância. Essa ressonância inaugurada no dueto entre mãe e bebê não é simplesmente música: é a música da palavra, isto é, o modo específico pelo qual a palavra, qualquer palavra, e a concatenação delas cantam musicalmente. (CAVARERO, 2011, P. 210).

Nessa relação acústica-vocal entre mãe e infante, a autora sinaliza a medida da ressonância como a agência que promove o surgimento de uma língua que salta da palavra, uma língua que se constroi a partir das vocalizações, extratos sonoros que revelam tons e modulações anômalas de uma musicalidade recíproca. Uma sonoridade que chega à escuta do bebê com a cadência mimética da canção. E o que se expressa sonoramente não carrega o compromisso da significância, é apenas símbolo e signo de si mesmo.

Observar a cena da infância como um momento que marca uma experiência de uma musicalidade da língua, longe aqui de ser um ato de regresso ou de mimese, se coloca no horizonte dos falantes como um exercício de imaginário da voz que explora de suas variabilidades e se liberta de estereótipos de uma tradição logocêntrica. Ou, como ainda salienta Cavarero, a intenção desse exercício não seria de separar a voz e a palavra, mas, “de reorientar a palavra em direção a seu núcleo vocálico, despiando-a contemporaneamente da couraça do semântico” (CAVARERO, 2011, p. 210). De modo que, seria como conduzir a voz a um passeio errante pela materialidade da palavra para adentrar nos seus interstícios, nas suas brechas, nos desvios que movem suas quebras silábicas para extrair daí as sonoridades que ascendem para além do um sentido único ou da sua rigidez representacional.

Uma voz que mergulha na direção desse “núcleo vocálico” ou secreto da palavra, carrega em si uma possibilidade de manifestação da língua que vibra no fluxo sanguíneo, no pulsar da veia, nas camadas de saliva e toda a água que hidrata a carne do corpo para respirar o som em vocalidades desconhecidas. Som que revela a força da natureza de um corpo que desafia a anatomia da própria voz para reencontrar nela o seu estado germinal que contém a “língua-mãe” (CAVARERO apud KRISTEVA, 2011, p. 160), língua que flui na desordem, sem estabilidade e permanência. Uma língua bruta que carrega em si a beleza de sua devida

irracionalidade, violência e incompletude que se faz ouvir na caverna-corpo como um memorial das línguas.

Cada língua se abre como um poço de memória: toque da superfície e espécie de recobrimento, esquecimento do visível e sentimento do *reaparecendo*: subida dos destroços e pressentimento do subsolo. Corpo ressoador das línguas. Geologia da linguagem por estratos. Caverna do corpo das línguas. Paisagem etimológica. Uma outra língua sob toda língua. (NOVARINA, 2019, pág. 97)

Novarina nos traz a hipótese dessa língua bruta quando nos coloca a perceber o corpo como uma paisagem geológica onde se precisa cavar por dentro e por baixo, para o encontro dos extratos sonoros que ressoam no acúmulo das línguas ou na revelação de suas camadas. Logo, um processo de escavação que também se faz no exercício de escutar o caos seminal que se encontra nas profundezas da linguagem, na apreensão do que não pode ser traduzido. O que pode se relevar entre a emissão e escuta de uma língua estrangeira que guardamos em algum lugar adormecido do corpo. Tal qual nos mostra Mia Couto (2016) no conto chamado “*A língua que não sabemos que sabíamos*”, quando nos apresenta uma personagem que se interroga sobre a sua incapacidade de inventar línguas, mas, consegue balbuciar extratos vocálicos que parecem invocar o som de um primeiro idioma, o idioma do caos, dos cacos, das sobras que ressurgem e vibram na carne como fagulhas luminosas da infância. Acredito que o potencial de expressão de uma língua bruta vem justamente da impressão que nos dá a personagem de Couto, quando revela sua incapacidade, o lugar do não-saber para trazer no corpo uma língua que não existe.

A ideia de afundar no poço da língua com trânsitos ou transes da voz numa expedição interna pelo corpo, me pareceu ser uma prática possível quando pode atravessar uma certa rigidez de didáticas e abordagens limitadas de formações em voz que conduzem suas metodologias a determinados fins. Práticas e modos de compor sempre amparados pelo lirismo de uma musicalidade previsível e classificatória, onde a relacionalidade acústica, empírica e material da voz não estão em jogo. Colocando a voz como sinaliza Barthes (1995) na sombra de um adjetivo ou de um predicado, impondo-a a um poder determinante de valoração. Os processos de criação que trago aqui nesta investigação me oportunizaram promover um desvio desses métodos para fazer um outro tipo de mergulho com a voz como lugar de acontecimento e expansão do corpo.

De uma camada fina da memória dos processos criativos em salas de ensaios, trago aqui um dos momentos de treino e exploração das vocalidades pensadas para a cena final do Nossos Mortos. A mesma cena que apresento em detalhes logo no início desta escrita. Era um dos primeiros encontros do processo, quando já trazíamos para o jogo alguns desejos e pistas dos

caminhos de exploração que iríamos apostar. Nada que se apresentasse a princípio como algo que motivasse a um resultado objetivo. Esse momento do trabalho se apresentou como um terreno de exploração sem certeza alguma, e a nossa única prerrogativa é que colocaríamos as nossas vozes em jogo. Na sala, como um campo aberto à experiência, Consiglia, nossa preparadora vocal na montagem, nos pedia que trouxéssemos para o corpo, para o espaço de improvisado, “o lixo da voz”, os restos, os cacos de sonoridades múltiplas que surgiriam para compormos enquanto musicalidade. Escutar essa frase naquele momento, como um pedido que incita uma soltura do corpo ou um desprendimento dos ideais de voz, foi para mim como uma chave de virada, como receber um passe de liberdade para promover o tal desvio das experiências anteriores. O tipo do desvio que te apresenta a possibilidade de conhecer um outro corpo, um corpo à disposição de uma voz que deseja reinventar a si mesma com o passe livre de “poder tudo” para mover os sons que se nutrem da sobra, do rascunho ou do fragmento da língua.

O “lixo” invocado nas sonoridades vocais em Nossos Mortos, tencionava a ideia de um “belo vocal” que se constroi sob os parâmetros de uma voz tecnicamente afinada, controlada e limpa. E, como uma curva na oposição dessa ideia, a investigação se deu pela escavação de vocalidades que explorassem frequências, modulações e texturas sonoras cujo efeitos que servem bem ao ruído, ao desenho da mancha, aos traços ou resíduos da palavra rumorizada. Havia a melodia e a letra de uma canção fúnebre como princípios de composição para a cena, um ritmo de base que se abriu ao delírio de uma musicalidade improvisada para mover e dissolver a estrutura formal da canção. O ocultamento das consoantes, os vibratos e os melismas exclusivos das vogais, extensões que seguiam na fuga da melodia para se transformar em puro lamento, surgiram como gestos metodológicos para desenhar as sobras, os restos, o “lixo” das vozes que emergiram para além da partitura proposta .

O processo de desmontagem da canção construído pelos movimentos errante das vozes proporcionou ao corpo experimentar uma vibração em estado de perda, que não se limitou apenas a uma fuga estrutural da melodia e da letra, mas, do próprio sentido que o verso carrega em si. De modo que, ao atravessarem as margens da canção, as vocalidades pareciam se revestir de uma musicalidade selvagem que se revela no passeio sonoro entre murmúrios, gritos e pranteados como sonoridades indomáveis da língua que não seguem o desejo de comunicar.

Do outro lado da fronteira, o que salta da língua indomesticável convoca o corpo, e seu estado de perda, ao choro. Conecta então com a água e com a mãe que escorrem do lixo acumulado das vozes para irrigar novamente a carne. O que leva novamente os corpos a caírem junto, a caírem de novo, e de novo no chão como movimento final. Corpos que aparecem

novamente à disposição da criança e da morte, e agora se aproveitam da posição de um quase Shavasana¹⁷ para sentir os efeitos que reverberam enquanto lágrima e suor escorrem na pele.



Figura 15. Pós-ensaio da cena final de “Nossos Mortos”.
Imagem: Fran Teixeira Fonte: Arquivo pessoal.

¹⁷ Shavasana - “Sava” significa cadáver e “Asana” significa postura, portanto Savasana (ou Shavasana) é considerada a postura do cadáver. É assim chamado porque, quando você pratica, deve obter um relaxamento total do corpo e da mente, como um cadáver. Ficar parado e relaxar parece muito simples, mas na realidade é muito mais complicado do que se pensa.

5 GRÃO, O ORNAMENTO ARQUEOLÓGICO DA VOZ

Barthes (1990) parece nos trazer a ideia de “lixo da voz” quando nos fala sobre a noção do “grão” como um estrato sonoro que apresenta uma condição musical aparentemente abstrata da língua. Nessa via, o “grão” da voz se desenha como uma célula musical ao se manifestar num espaço muito preciso quando a língua encontra a voz. Quando a voz se conecta com a unidade mínima da palavra e “assume uma postura dupla: Uma postura de língua e música.” (BARTHES, 1990, p. 238).

Essa dupla postura da voz apontada pelo autor indica uma fisicalidade da voz que explora as múltiplas camadas da tessitura vocálica e encontra consonância com a noção de unicidade para descoberta de vozes plurais proposta por Cavarero. Direciona a voz para a vibração de estrato linguístico contido na palavra, indicando outros caminhos de uma exploração ampliada das percepções e pulsões sonoras do corpo que marcam novas inscrições fonéticas invocadas por modulações, texturas e polifonias internas. Refere-se aos modos como a voz se move no corpo, ou como o corpo se move com a voz. Portanto, explora modos de vocalização que vislumbram extrair os valores fônicos do “grão” como “algo que está além (ou aquém) do sentido das palavras, de sua forma, do melisma” (BARTHES, 1990, p. 239)

Uma voz individual: faz-nos ouvir um corpo que evidentemente não tem nome, não tem “personalidade”, mas que mesmo assim é um corpo separado; e, sobretudo essa voz transporta *diretamente* a simbólica, em um nível mais alto que o inteligível, o expressivo: Temos atirado diante de nós um pacote, o pai, sua estrutura fálica. O grão seria a materialidade do corpo falando a língua materna: Talvez a letra; quase que certamente a significância (BARTHES, 1990, p. 239).

Ao apontar o grão como materialidade corpórea, Barthes devolve a voz à mãe, se volta a um plano simbólico da linguagem para uma queda do sujeito acentuada na individualidade que uma voz carrega para além da sua identidade. Propõe um desafio para a escuta da voz para além dos aspectos que marcam sua personalidade e o seu histórico social. A voz que assume o grão se coloca no extra campo de um plano inteligível da língua, abre a palavra para a aparição da letra, do fonema e do significante, como indícios que operam nos movimentos pré-semânticos da linguagem. Em última instância, nos informa do “grão” como um condutor que move a relação língua-música para deixar que a voz alcance uma gênese do canto.

O geno-canto é o volume da voz que canta e diz, o espaço onde as significações germinam “do interior da língua e em sua própria materialidade”; é um jogo

significante estranho à comunicação, à representação (dos sentimentos), à expressão, é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua, não a língua que diz, mas, a volúpia de seus sons-significantes: de suas letras, explora o trabalho da língua e a ele se identifica. E palavra simples que deve ser levada a sério: a *dicção* da língua.” (BARTHES, 1990, p. 240).

Na caverna melódica do corpo, o geno-canto que Barthes sinaliza conduz a voz ao interior da carne para vibrar no mais profundo da língua. Traz a perspectiva de percepção da voz enquanto radical significante que acolhe uma dimensão sonora da língua e não enquanto sistema de comunicação. O grão como um “metal fônico” (1990) que ascende no trânsito musical entre a palavra e o som, extrapola o significado e oferece ao corpo um estado de gozo individual que a voz experimenta ao sonorizar e escutar-se mutuamente. Nesse sentido, o grão se vincula ao erotismo da palavra e reivindica os espaços de prazer da voz que se manifesta em partes do corpo onde se produz o “metal fônico”. Esses pontos do corpo, segundo o autor, não estariam localizados nos órgãos de respiração, nos fluxos de ar, mas, na garganta como o “lugar em que o metal fônico adquire consistência e se recorta, é na máscara que explode o significante, fazendo brotar não a alma, mas, o gozo.” (BARTHES, 1990, pág. 240). Portanto, o que sai do metal fônico põe no jogo toda a carnalidade do corpo no fluxo musical do geno-canto, e junto a máscara, como ápice da explosão, está o balanço da glote, do palato, da gengiva, das mucosas, dos dentes, da saliva, da língua e tudo mais o que a garganta convoca na vibração da matéria. E o que move nessa dança da matéria encontra na voz o meio para a liberação de uma poética sonora da linguagem ao reencontrar na inscrição da letra o espaço de prazer na voz que soa em seu estado primário de canto.

Um modo de investigação seria trazer para esse primado do canto, por exemplo, o prolongamento das letras, das sílabas ou um deslizamento das consoantes ao promover uma desintegração da palavra para acessar a voluptuosidade das vogais, aderindo assim um estado cru da língua. O que Barthes também vai apresentar como um estado paradoxal de “letra-som” que age numa condição simultânea entre algo aparentemente abstrato, pela brevidade do metal vibrante, e inteiramente material por estar enraizado na garganta, no canto da carne. Assim, a voz ao acessar o metal fônico, tenta deslocar a zona de contato entre música e linguagem no desejo de perceber como as sonoridades podem se manifestar sob pulsões corpóreas para construir possível uma arqueologia da voz. De como o grão ruma a própria língua para encontrar o que sobra, o resto, o lixo, o fragmento de som contido nas letras ou mesmo nos sons que se deslocam no espaço entre ela.

6 ENTRE A *CHORA* E O GRITO

Kristeva (1974) apresenta uma abordagem semiótica da linguagem ao tratar da *Chora* como meio para a articulação de impulsos corporais, cargas “energéticas” e “psíquicas” que circulam no período gestacional. Kristeva empresta o termo *Chora* do *Timeu* de Platão¹⁸ e a redefine como chora semiótica para defendê-la como uma esfera em movimento pré-semântico de “articulação temporária, essencialmente móvel, consistindo de movimentos e suas estases efêmeras.” (KRISTEVA, 1974, p. 23). A leitura da autora sobre a *chora* também se orienta pela análise freudiana à fase pré-edipiana, a qual aponta a estruturação de impulsos como processos primários de mobilidade, condensação, descargas de energia e inscrições que ligam e orientam o infante ao corpo gestante.

É importante salientar que nas leituras empreendidas sobre o assunto, a *chora* não se apresenta na definição de um conceito ou noção teórica definitiva para uma regulamentação baseada em um princípio e fim, ou diante de uma condição de causa e efeito. Portanto, cabe a essa investigação tratá-la como uma força enigmática, uma experiência que se dá como um acontecimento imprevisível e efêmero no corpo. Na sua abordagem, a autora não se empenha em traçar meios de decifrar a *chora*, mas, sim, operar com a sua condição aparentemente enigmática. Mesmo diante da complexidade em indicar uma interpretação objetiva, a fenomenologia da *chora* na semiótica de Kristeva se dirige a uma funcionalidade cinética e ordenadora dos impulsos como suporte aos movimentos e polifonias internas do corpo gestante. A autora aponta essa função cinética e pulsional da *chora* como um espaço ainda não regulado pela lei do signo e da cognição, o qual expõe a configuração de um eu pré-linguístico no cruzamento complexo e caótico de percepções, sensações e necessidades. Uma condição próxima ao que se poderia definir como um “estado puro de existência que oscila entre pulsões de vida e pulsões de morte” (KRISTEVA, 1974, p. 26).

As oscilações pulsionais expostas por Kristeva apresentam o caráter ambíguo da *chora*, organizadora e destrutiva ao mesmo tempo. Um dualismo que faz do corpo semiotizado um

¹⁸ No *Timeu* de Platão, narrativa cosmológica sobre uma teoria da origem e a criação do mundo natural, a *chora* designa o terceiro e último elemento constitutivo dessa construção. No que distingue uma definição mais precisa em relação aos dois elementos anteriores, ligados ao plano do sensível e o inteligível, a *chora* se apresenta na leitura platônica carente de uma de uma estabilidade epistemológica, caracterizando-a como “um tipo difícil e obscuro” (*chalepon kai amydrón*: 49a3), “invisível e amorfo”. (*anoraton kai amorphon*: 51a7), e que “participa do inteligível de um modo imperscrutável” (*metalambanon aporôtata tou noêtou*: 51a7-b1). Para além de uma leitura decisiva sobre a *chora*, esta aparece na narrativa como ideia de “lugar”, “suporte de impressão”, “receptáculo” e “mãe”, numa concepção espacial ligada ao útero, à mobilidade, à maternidade e à capacidade constante de renovação.

lugar de divisão permanente. Embora, a autora ainda observe que “os impulsos orais, tanto direcionados quanto estruturados em relação ao corpo da mãe, dominam essa organização sensorial.” (1974, p. 25)

“Retardada pelas restrições das estruturas biológicas e sociais, a carga impulsiva passa, portanto, por estase: sua desova é temporariamente fixa e marca descontinuidades nos que podem ser chamados de diferentes materiais semiotizáveis a voz, os gestos, as cores. As unidades e diferenças de som (posteriormente fonemático), cinético ou cromático etc., são as marcas de tais estases do impulso. Conexões, funções, são então estabelecidas entre as marcas discretas, sustentadas por impulsos, e articuladas de acordo com sua semelhança ou oposição, seja por deslizamento ou por condensação.” (KRISTEVA, 1974. p. 25).

O estado germinal, inominável e ininterruptamente vibrante que acolhe a *chora* é também para a autora o equivalente a um grito, uma força que “era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras” (KRISTEVA, 1998, p. 115). Fazendo um trânsito permanente na associação entre a *chora* e o grito, Kristeva cria a expressão “gritos semióticos”, definindo que essa atitude vocal explosiva e não previamente articulada ganha um sentido semiótico ao trilhar pontos de fuga e desvio da linguagem. Promovendo uma desordem, um desequilíbrio e uma espécie de comunhão imediata com um estado primitivo da língua.

A esse estado primal, que contém no grito uma verdade inegável, nos leva novamente a resgatar a cena do nascimento, a primeira tentativa de desgarramento, a expulsão, o corte, a saída do infante da caverna mãe. Uma dura e longa separação de corpos marcada pelo rompimento da bolsa das águas e pela explosão do vagido. Um corpo que se esvai num duplo melódico de choro-grito, convocando desde as suas nervuras até as finuras das suas medulas, para expressar a primeira expressão do sopro vital. Ao vir ao mundo, numa travessia entre os ambientes aquático e aéreo, o corpo performa uma primeira mancha na linguagem ao apresentar na voz, no vagido, as primeiras frequências, timbres e intensidades que revela toda a sua poderosa selvageria. Um corpo que vem do seu primeiro oceano aciona um grito ancestral, um grito que vem das águas, talvez um grito que traz consigo o grito dos mortos, marcando não somente um simples início, mas, um recomeço que carrega em si uma vitalidade profunda da dor de existir. O nascimento seria então a inauguração fulgurante da voz? Um corpo que grita revisita a sua natureza primária, reativa em si um impacto originário de nascer como uma primeira experiência sonora-acústica ativa oferecida pela liberdade e fluidez do ar. Nascer é um acontecimento que inicia a coleção de espantos do corpo e o ato de gritar constitui uma ebulição sonora que devolve a voz ao mesmo.

Talvez a *chora*, como um evento pulsional, esteja presente no ato de nascer. Do nascer que se revela não só na performatividade inicial do infante pelo vagido, como também todo o conjunto de gestos e sons: gritos, contorções, murmúrios, gemidos que também concentra o corpo gestante num trabalho de parto. E, para além destes, talvez a *chora* esteja ainda presente no brilho do impulso histérico do grito que se apresenta como gesto limite do corpo, mascarado nos breves momentos de estases que promovem pontos de fuga ou convulsão na linguagem.

Pensar que o grito se molda anatomicamente como uma inscrição do corpo que aciona uma extrema abertura da boca, dos ouvidos, do anus e poros, para uma compressão dos músculos, das vísceras, de sexo, marca uma intensidade vibratória para revelar o inaudito como uma explosão de ser, em si, e para fora de si. Gritar é um estrondo que salta do corpo e desalinha ondas relâmpagos de som lançadas ao ar. Registro que promove ao corpo uma revisitação ao eu espectral, que no assombro de um imenso ruído, vem como um raio, um rasgo, um estrondo que revela um instante de espanto no mundo.

O grito é de uma qualidade sonora que acompanha a pré-história de um corpo, e como escreve Clarice “desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror” (LISPECTOR, 1991, p. 51). O grito apresenta um estado da voz que brilha e queima podendo ser o ponto mais elevado do “grão” Barthesiano. O grão dando forma a uma punk voice carregada de uma agressividade musical para explodir nos radicais fonêmicos e extensivos da palavra que ensaia um abandono da linguagem. No que antecede, rompe ou ultrapassa os limites da palavra, o grito é um nada na fronteira.

Como um som anterior à fala, Bataille nos lembra que o grito convoca corpo ao animal, que prova uma saída repentina de si para se arriscar ao mascaramento do humano, onde “não há mais nada presente, senão a animalidade e a morte” (BATAILLE, 1970, p. 403). Animalidade e morte se encontram no grito como estados que convocam a uma metamorfose do corpo oferecendo lugar a uma existência monstruosa e não programada. Assim, o grito se expõe como um gesto limite, abre espaço para a revelação de algo mais-que-humano no corpo. Uma espécie de ultra-humanização que contém no grito algo que não se pode evitar, uma abertura para vivenciar um instante breve de radicalidade no corpo.

O grito é um furo no tempo que promove a liberação do corpo para a escuta de uma voz indomável. Voz que deixa sair os monstros, os fantasmas, os espectros dos tempos que deslocam a vida normatizada que em instantes se refaz outra. O grito se move rapidamente no espaço e desafia o ouvido para a escuta do buraco que se abre no tempo. Clarice, em um trecho

de “Água Viva”, parece nos falar sobre esse buraco quando revela a escuta do grito primal que acorda o animal dentro de si.

“Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. [...] Não humanizo o bicho porque é ofensa há de respeitar-lhe a natureza — eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra é só entregar-se. Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é a dor humana. É nossa.” (LISPECTOR, 2019, p. 40)

A convocação ao grito, ao animal, a um *it* que revela a potência de algo extra-humano é uma constante nos fluxos da escrita testemunho em *Água viva*. Como um registro autobiográfico - que curiosamente ainda como manuscrito já se intitulou de “Objeto gritante” - Clarice expõe a necessidade de se voltar a um primitivismo para tensionar sua própria humanidade. Constroi uma escrita voraz que revela um eu em permanente inquietude e sempre à beira do limite. Corre com as palavras no texto para desenhar uma escrita de corpo que flerta com a histeria da linguagem e o engendramento dos seus fantasmas. Em algumas passagens de *Água Viva*, Clarice parece vibrar com o estado da palavra que precede o grito, ou mesmo se inscrevendo dentro dele. Como ela mesmo define, é seu próprio corpo que fala, ou melhor, deseja se fazer voz para chegar como sons desenfreados à nossa escuta quando diz “eu te escrevo com minha voz” (LISPECTOR, 2019, p. 33) e “Escrevo-te uma onomatopeia, Convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas, apenas palavras que vivem do som” (LISPECTOR, 2019, p. 22). Desse modo, Clarice nos traz não somente uma ideia do grito como um som estridente e desarticulado, mas, a ideia de uma palavra que evoca o grito para dentro de si. E seu próprio corpo se mostra água viva e mordaz da palavra que evoca as vozes indomáveis e tem o grito como sintoma.

Penso que Clarice se aproxima de Artaud quando recorre ao grito como uma escritura de si, como um registro do corpo que parece não mais caber em si. O grito faz parte do pensamento cruel de Artaud. Me arrisco a afirmar que o grito talvez seja um dos maiores símbolos do seu projeto de desestratificação do corpo, da sua ideia de um corpo sem órgãos. Um projeto de vida que se constroi na aliança entre arte e loucura, da sua própria enfermidade psicofísica que lança uma guerra ao organismo, ao pensamento, às normas e às leis da linguagem.

A escritura do grito para Artaud é uma escritura do inominável que provém de “situações eminentes da alma” (2014, p. 210), instante em que se realiza um exercício de soltura do corpo para o desenlace entre voz e palavra. Assim, conduz a escrita provando da visceralidade do verbo que ganha voz na letra e no efeito do grito para construir um testemunho que saia do

tremor da sua própria matéria. Artaud lança seu corpo à palavra gritada para despejar sua voz afora como faísca de um corpo luminoso em estado de incandescência. O grito em Artaud é um estado sempre presente, algo que lhe atravessa todos os dias pela carne e pela alma como a “essência da coisa: uma enfermidade que arrebatava a fala e a lembrança, que arranca o pensamento, uma verdadeira paralisia” (ARTAUD, 1979, p. 30). Dentro do pacto ritualístico e poético com o corpo, Artaud se alimenta do grito para a digestão de uma palavra (mal) dita que ensaia uma mordida na linguagem. O que dá forma à sua ideia de crueldade bebe da palavra-grito para se fazer lamento da realidade como “um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo e que são o buraco do abismo gritando” (ARTAUD, 2019, p. 98).

O grito que salta do abismo, do buraco que fala Artaud, abre espaço para o traço explosivo de uma voz que se endereça a uma outra, que chama uma outra. Essa outra, seria segunda ou terceira voz? Seria a ressonância da própria voz em chamadas? Seria a manifestação do duplo que Artaud invoca para si? É dentro do abismo que Artaud revela o seu lugar no subterrâneo para experimentar um possível avesso do corpo, da carne em chamadas que acende do seu “grito fulminado” para mediar sua relação com o seu duplo. O outro que se escuta nas profundezas da sua caverna, na “fonte das muralhas do subterrâneo.” (ARTAUD, 2019, p. 101) no dilacerar da sua voz estendida no tempo. O grito para Artaud é o tempo do outro, o tempo do duplo da voz que mais que “um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu.” (ARTAUD, 2019, p. 101).

A linguagem secreta e “perdida” que sinaliza Artaud é a linguagem primordial de uma voz retirada das entranhas que retoma a canção do choro-grito para reanimar a criança guardada em si. De toda a língua que se coloca em estado de erosão, no devir ancestral que se libera no grão do grito diante da abertura extrema do abismo, do buraco que é também a boca que engole o próprio sujeito em si. Se a boca, como diz Bataille, “é o começo ou, como se queira, a proa dos animais” (BATAILLE, 2018, p. 191), a porta da voz que prova de uma herança infiel para algo indomável, desejo então que a minha boca refaça o caminho dessa escrita e se reinvente no espaço da folha, te dando a escuta do grito como o manifesto máximo da língua brut A

A

A

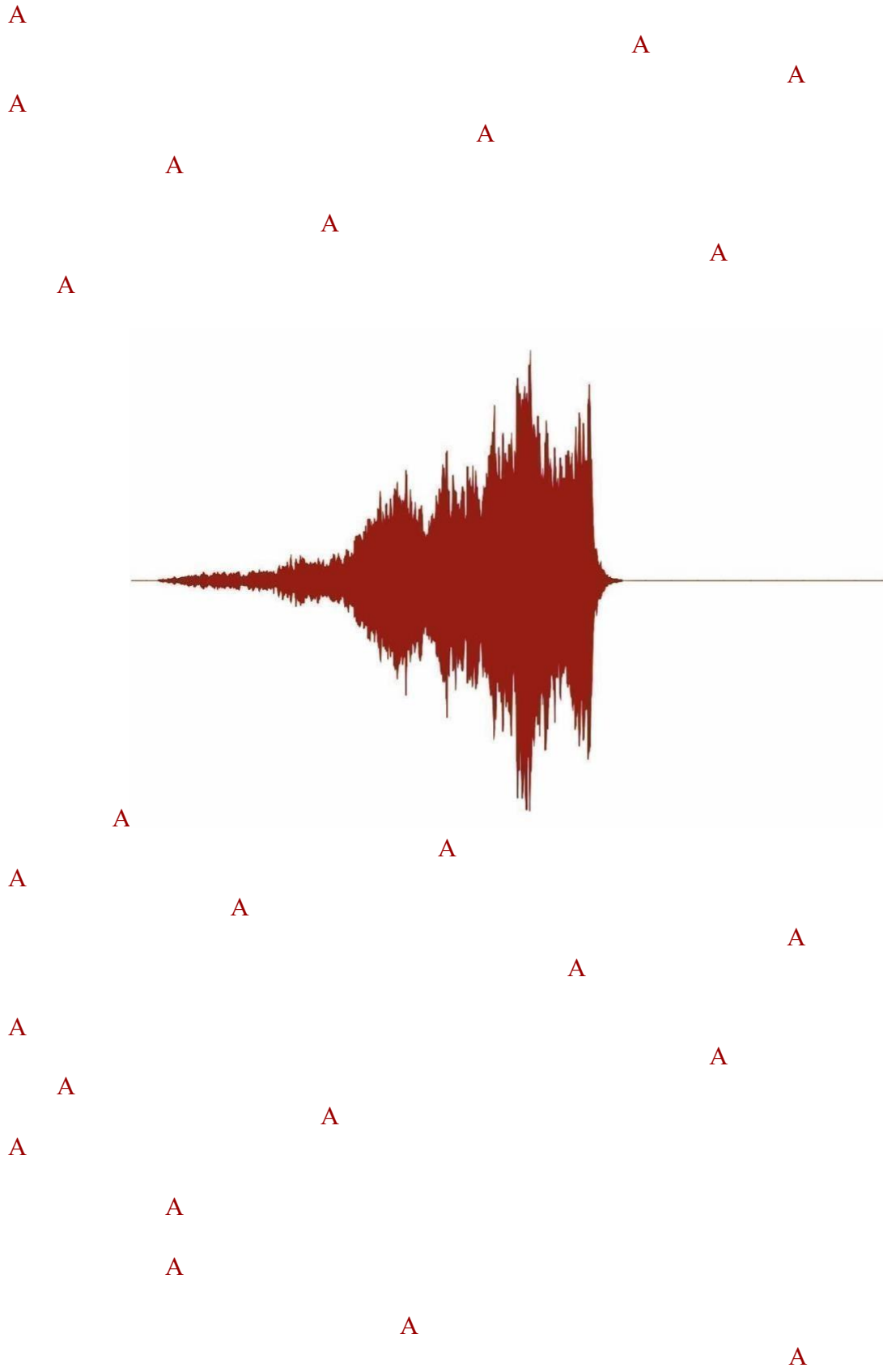
A

A

A

A

A



7 O GRITO “MUDO”

Para além da presença do desenho sonoro explosivo lançado na página acima, interessa também pensar a potência do grito pela materialização do gesto que move estados e tensões corporais que marcam a performance cênica. Para se unir a coleção de espantos das inúmeras escrituras do grito, incluo aqui uma experiência de cena que explora a qualidade de um grito “mudo”. E o “mudo”, escrito em aspas, pretende tensionar a própria ação do grito como uma expressão sonora de amplitude máxima da voz.

Para a discussão, trago uma das cenas do espetáculo *Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER*, onde pude experimentar no próprio corpo o desenho desse grito “mudo” inúmeras vezes. Este momento da encenação, desenhado para Therese, minha personagem, não foi roteirizado previamente pela direção ou mesmo sugerido em algum dos fragmentos das versões escritas por Brecht para o *Documento Fatzer*. A ação do grito “mudo” surge no frescor do improvisado da sala de ensaio e se define como um gesto de espanto diante do movimento imprevisível do corpo no jogo de composição. O grito como um instante de novidade, se apresenta como comentário crítico, uma posição que o corpo toma na cena para afirmar o gesto¹⁹, condição intrínseca à dramaturgia aberta e fragmentária proposta por Brecht no texto. Sendo encarado como material, o *Documento Fatzer* serve de “modelo para as construções gestuais, mantendo sua citabilidade e até expandindo sua forma literária em fisicalidade.” (TEIXEIRA, 2013, p. 81).

Poderia dizer que os motivos que reforçam a aparição do grito “mudo” e sua reverberação no corpo para compor o gesto limite são: Therese é a única figura feminina em cena. Therese é a dona da casa. Therese não reconhece mais o seu esposo, um soldado desertor da segunda guerra que retorna a casa depois de anos em combate. Therese não o aceita de volta, nem os outros três soldados desertores que o acompanham no refúgio. Therese não aprova que a guerra venha para o interior de sua casa. A casa de Therese é também o seu corpo. Therese opera com o silêncio boa parte do tempo. Therese tem fome.

O momento que antecede ao seu grito “mudo” é um único instante no espetáculo onde a fala, o português, ainda que na intertextualidade da dramaturgia, tenta uma aparição. O movimento de tentar trazer a palavra à boca é a primeira camada de um gesto limite do corpo.

¹⁹ Gestus como configuração resultante (moldura circunscrita) conduz a apresentação para um movimento em duas fases, a de interrupção/suspensão e a de configuração/multiplicidade, o que o aproxima da tensão entre mimese e diegese (na forma como Puchner sugere a antiteatralidade diegética em Brecht).

Nessa tentativa, o corpo promovia uma tensão em toda a região bucal com pressões da garganta que liberava na voz, na língua já partida, a emissão sequenciada dos fonemas **e, s, a/e, c, m**. Uma sequência fonêmica que surgiu como indicativo das sonoridades ressonantes de cada palavra da frase: “Essa casa é minha!”. Frase que também poderia ser, pela escolha das letras, “Esse corpo é meu!” E este talvez seja o único instante de cena em que o corpo objetiva comunicar, ou melhor, se fazer palavra de ordem na condição limite imposta pela cena. No entanto, diante da incomunicabilidade como um princípio de trabalho, o que saiu do corpo foi somente o fragmento, o grão da palavra que a voz extrai e estende no desenho sonoro para se mover na insistência da “falha”, no desvio da palavra articulada.

O que se denomina como “falha” nessa relação entre voz e palavra pode ser entendido como o efeito de uma “língua menor” (DELEUZE, 1995, p. 35). Para Deleuze, a “língua menor” é uma manifestação da língua quando afetada por uma “zona de transição e de variação” em relação ao caráter constante de uma “língua maior” (DELEUZE, 1995, p. 35). A “língua-maior” seria a palavra em si e seu poder de significação e a “língua-menor” é o que se pode extrair de dentro da palavra e explorar os seus potenciais de variação. No caso da cena, a “língua-maior” pode estar sinalizada na única frase em português que surge como palavra de ordem que indica um objetivo de comunicação. O trabalho da voz então segue na direção de explorar a “língua-menor” da frase quando se extrai dela a sequência de fonemas que tomam forma nas tonalidades e micro tensões do corpo, nas repetições e modulações que expõem a “falha” da palavra e seu estado “continuum de variação” (DELEUZE, 1995, p. 37).

A insistência de Therese em operar com a “falha” que gera a “língua-menor”, é também o lugar da falta que o seu próprio corpo e o espaço da casa enfrentam com o estado de perda diante da atmosfera da guerra. O que a voz ainda tenta com a “falha” no fonema não se sustenta e logo é interrompida por um ato de violência causada pelo seu próprio esposo na surpresa de tapa que a paralisa, desmonta seu corpo e o resto de língua. Nesse momento a casa e o corpo de Therese estão no chão. E o que surge desta condição, é de um corpo-casa que chega no seu gesto limite, o gesto que se lança no abismo do grito “mudo” e que prova definitivamente da desordem de um feminino terrível.

Todo o engajamento de Therese na ação não abandona o efeito da “falha” e a condição da falta para apresentar uma escritura de corpo que dá forma ao grito “mudo”. A ausência de uma explosão sonora convoca o corpo para uma redistribuição das forças ao promover uma combustão interna pela compressão dos músculos, ossos e órgãos que aciona do sexo a boca ao exhibir o silêncio como expressão do vazio, da falta e da “falha”. O grito então se materializa na

presença do corpo, no olhar lacrimajante que fulmina de frente e para o nada, na abertura excessiva da boca que se abre um buraco que expõe o próprio abismo.



Figura 16. Cena do grito mudo em "MÁQUINAFATZER" do Grupo Teatro Máquina.
Imagem: Rafael Carmona. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 17. Cena do grito mudo em "MÁQUINAFATZER" do Grupo Teatro Máquina.
Imagem: Rafael Carmona. Fonte: Arquivo pessoal.

Como toda a tensão acumulada, o que o corpo deixa ainda escorrer pela boca é um fio de saliva e uma fina corrente de ar quente que parece trazer consigo a lembrança da criança e do animal que se alimentam do assombro do instante para revelar a potência do inaudível. O grito “mudo” se constrói na força do gesto que desenha os pés fincados no chão, nas mãos em garras que cravam o vazio, no tremor da cabeça e na máscara que molda o rosto de horror que promove uma suspensão do tempo. A ausência de voz se torna a medida radical para a construção do segundo gesto limite do corpo que se constrói na impossibilidade da amplitude sonora e dá forma ao silêncio assombroso do grito.

O gesto de Therese se aproxima curiosamente - sem que este se apresentasse como uma inspiração prévia - do desenho do grito “mudo” executado pela atriz Helene Weigel na clássica cena de “*Mãe Coragem e seus filhos*” dirigida por Brecht. A Anna de Weigel vive sob os efeitos da guerra de uma Berlim em ruínas, e diferente de Therese, se utiliza dela como um meio de vida. O “grito mudo” em *Mãe Coragem* afirma o gesto épico de Weigel como uma atitude velada da dor quando sua personagem renega a maternidade e finge não reconhecer o filho morto. O gesto, como uma resposta do corpo diante da impossibilidade da confissão, encontra em si a potência transformadora do instante ao não se revelar na amplitude sonora do grito. E,

não menos dilacerante, o grito “mudo” de Weigel é também uma renúncia breve ao pensamento diante do choque do presente.

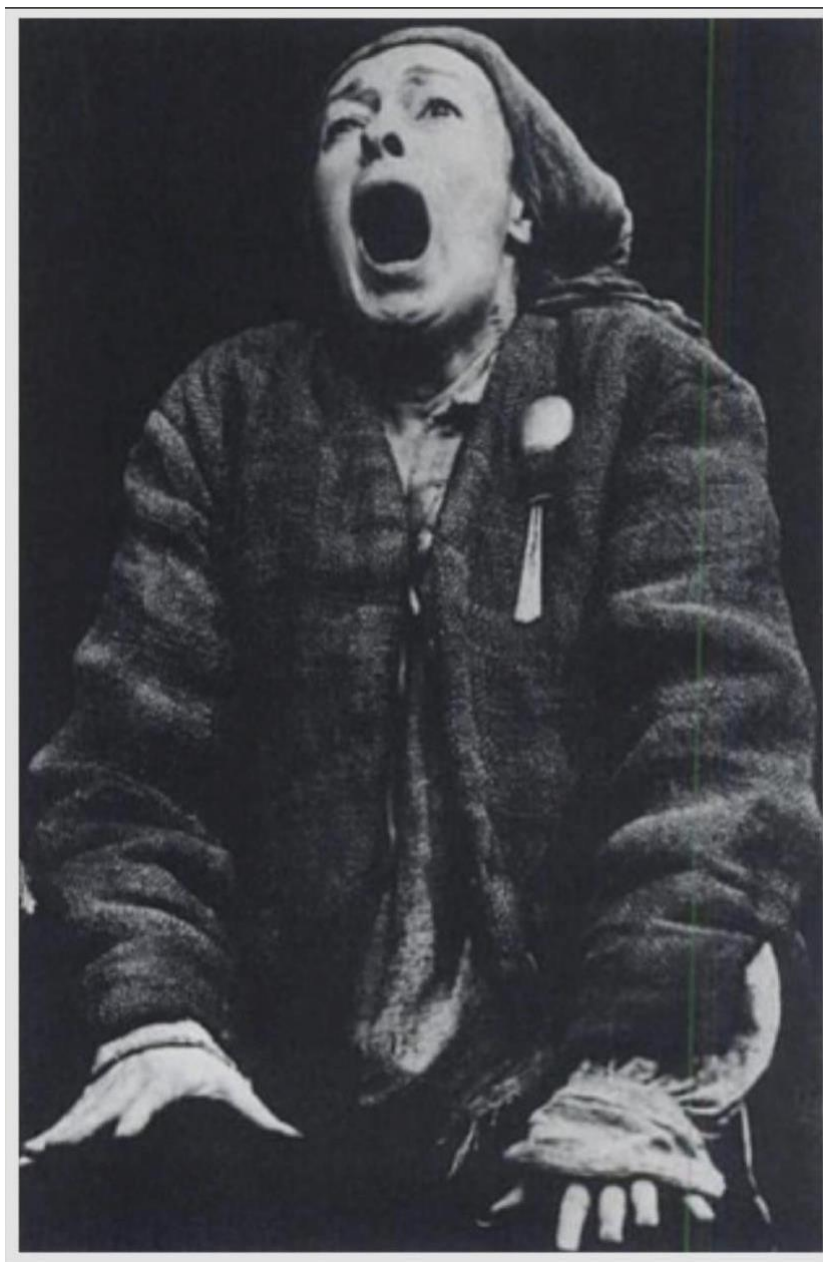


Figura 18. O grito “mudo” de Helene Weigel em “*Mãe coragem e seus filhos*”
Fonte: BBC TWO, (1998), Brecht on stage.

O gesto de Wiegel, assim como o de Therese, também parece materializar uma compressão no corpo como se desejasse atingir um outro plano do real. Talvez um estado de supra realidade no corpo que vibra além da potência sonora estridente do grito. A densidade do real no corpo que expande através do gesto a possibilidade do grito existir para além de si e passe a existir no silêncio do presente compartilhado com o público. O silêncio como condição do gesto é também

espaço de criação do espectador. Steiner (1961) ao presenciar o grito de Weigel em cena, chega a defini-lo como “um som áspero, assustador e indescritível foi emitido pela sua boca [...] um silêncio que gritava e gritava através do teatro, fazendo a plateia curvar suas cabeças como se tivessem sido atingidas por uma rajada de vento.” (STEINER, 1961, p. 266).

Steiner em seu comentário sobre o grito de Weigel, não só indica como o gesto chega ao público, mas, se arrisca a descrevê-lo no seu imaginário de escuta. Antes de defini-lo como inominável, Steiner caracteriza-o como um som “áspero, assustador”, tomando o choque repentino do corpo de Weigel como o indicativo do gesto quando revela um possível efeito e sensação para dar forma sonora ao grito.

Na atmosfera de ambas as cenas e gestos de Weigel e Therese, o silêncio é parte determinante da construção do gesto e se torna chave para a abertura de um imaginário expandido do grito. Uma condição que oferece ao espectador a possibilidade de dar voz ao gesto, ao corpo que opera com a ausência de som. O silêncio se torna um disparador para uma composição compartilhada do gesto à medida que lança ao espectador a oportunidade de co-autoria do grito, quanto este do seu lugar de recepção realiza uma escuta imaginada, bem como descreveu Steiner.

Volto então às inúmeras vezes que desenhei o grito “mudo” para Therese e penso, quantos traços, tonalidades e texturas sonoras possíveis desse gesto chegou à escuta dos espectadores? Será que outras vozes existiram no silêncio compartilhado que surgiu no instante da vibração carnal que suspende o grito na imagem? Quais as possíveis ressonâncias desse grito “mudo” e como ele se materializou sonoramente para além do gesto?

Essa posição do espectador desafia a própria noção grega do teatro - *theatron* - como “um lugar onde ver” e expande a experiência de recepção do gesto para uma potência da cena que se faz na sua dimensão acústica. O teatro para além da definição grega se torna também o espaço dos ouvidos, mesmo no caso das cenas em *Máquina Fatzer* ou em *Mãe Coragem* que podem induzir a participação do espectador para uma condição abstrata da escuta. Artaud (2006) já havia nos lançado essa questão quando traz a discussão sobre a metafísica no teatro, a qual propõe uma des-hierarquização dos sentidos para a apreensão da obra. Ao pensar o teatro também como um espaço sonoro, na crença que a cena deve executar “uma distribuição musical das forças” (2006, p. 204), Artaud nos diz: “não nos dirigimos aos olhos” para que seja suprimido o aspecto visual da encenação. O indício dessa posição indica o que o autor vai descrever como uma “harmonia linear” que se apresenta entre os aspectos visuais e sonoros, trazendo como exemplo a leitura que o mesmo faz do quadro “*As filhas de Loth*” de Leyden. Na recepção de Artaud, o quadro de Leyden atinge a sua visão com a mesma força que atinge

os seus ouvidos (KUNIICHI apud ARTAUD, 2022, p. 101), e a descreve como um movimento que age “diretamente sobre o cérebro, como um reagente químico” (ARTAUD, 2006, p. 34) observando também a potência da imagem pelo seu dilaceramento sonoro.

Pensando os modos de recepção na ideia da “harmonia linear” que nos traz Artaud, seria possível aqui realizarmos esse mesmo exercício tendo como referência as imagens de Therese e Weigel nas figuras expostas acima. Um desafio que lanço a você que me lê agora, para que role novamente as páginas acima e reencontre os registros da memória do grito “mudo” de Weigel, e logo em seguida, o de Therese. E, nesse reencontro, possa realizar um exercício de escuta de ambos e evocar para si as vozes inaudíveis que estes guardam na imagem estática de seus corpos. No que guarda a memória desses gestos ainda que fora da possibilidade de presença física da cena. E, mesmo nesse exercício, como pela própria condição de leitura das imagens, o silêncio ainda irá prevalecer como uma determinante camada de operação. O silêncio como o elemento primordial na ação relâmpago do gesto para impulsionar o exercício de escuta ao promover acesso às vozes inaudíveis que se materializam ainda que na imagem do corpo.

Pensar o poder do silêncio na construção do gesto em ambas as cenas, se aproxima da ideia do vazio, pausa, redução ou grau zero, algumas noções-limites do silêncio da qual aponta Sontag (2015). Ao discorrer sobre uma possível estética do silêncio, Sontag ressalta a importância de acolhê-lo como um espaço de invenção ou estratégia para o aprimoramento da experiência entre obra e público. Para a autora, perceber o silêncio como meio de acesso ao vazio ou redução implicaria em “novas receitas para os atos de olhar, ouvir” (SONTAG, 2015, p. 20), um reposicionamento nos modos de recepção para promover uma experiência de arte mais imediata e sensível e que atinge um outro nível de consciência e conceito da obra.

“Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível - seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressonante ou eloquente.” (SONTAG, 2015, p.18).

Considerando as observações de Sontag, penso que talvez, e não intencionalmente, o silêncio acolhido como gesto limite para o grito “mudo” de Therese, atualiza a dramaturgia em “*MÁQUINAFATZER*” à medida que a ação não se guarda apenas para si, mas, expande o espaço da encenação para borrar a fronteira entre palco e plateia. O gesto como um movimento disparador que lança o corpo à frente, cara a cara com o espectador, conduz a cena a um abismo coletivo que se constrói junto com o público. Portanto, o silêncio no grito “mudo” de Therese é também o gesto de partilha que assume a ausência da voz como um movimento de provocação

para expandir o pensamento propondo assim uma revisão da linguagem na cena. E o movimento que antecede o gesto, na tentativa de jogo do corpo com a palavra, ainda que no caráter fragmentário da “língua-menor”, já se mostra como uma etapa que prepara o salto para o grito “mudo” e explora uma condição da “linguagem sendo rebaixada à condição de um evento” (SONTAG, 2015, p. 13).

Trazer aqui a experiência do gesto de Therese, em que o corpo produz um outro estado vibracional ao passo que opera com a língua fraturada e se abre ao silêncio estrondoso do grito “mudo”, convida a pensar como a escuta da caverna-corpo se expande pela abertura extrema da boca e se sustenta na plasticidade excessiva do corpo. No gesto que se coloca à tensionar a ideia do silêncio como ausência de som. Cage nas suas investigações nos provou que o silêncio absoluto não existe, pois “sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som.” (CAGE apud SONTAG, 2015. P. 17). No caso de Therese, que já não tem mais a palavra articulada ou a explosão sonora do grito, o seu silêncio estaria então grávido de sons, ou melhor, grávido de vozes que se acumulam pela “falha” e rumorizam no ouvido do espectador.

8 A PALAVRA BRUTA

a rara palavra
dentro me chama
implode-me
e sou toda mancha
pa pa pa pa lavar
nua e negra
a boca toda arada
errada
e assim
eu sou mais do que eu em mim

*

na decantação dos tempos
uma reviravolta
regenera toda a lembrança
de uma língua ofidioglota
e nela, eu me chamo
ninguém

E na voz de ninguém “o verbo se fez carne”. Longe de qualquer efeito ou moral cristã, empresto aqui a famosa citação de João 1:14 para conduzir a minha própria fé na direção da força encarnada da palavra quando vibra para se fazer corpo. No ponto em que uma língua se manifesta estranha, estrangeira e atemporal, aqui me movo para encontrar a voz no mais profundo íntimo do corpo, na escrita da própria carne em que a palavra se mostra, atua, performa mais como músculo do que como um idioma. Onde a língua se mostra como um órgão que saliva mais o sabor do que o saber da palavra.

O que as palavras podem nos dizer em segredo? O que elas nos põe a escutar no interior onde ressoam? O que a existência da palavra nos revela para além do que sabemos sobre ela em sua forma e função? A palavra aqui caminha no desejo de soar pela pele, tal qual nos diz Novarina (2009), “nem instrumentos, nem utensílios, as palavras são verdadeira carne humana

e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que nossos órgãos de dentro.” Para sentir que a carne vibra com e dentro da palavra, aqui se faz necessário propor um caminho de volta, da boca para dentro, num movimento do retorno que conduz a um revés, a um reverso, ao avesso onde ainda se pode encontrar possibilidades de invenção.

“Nossa carne a língua não vem nos ligar, amarrar uns aos outros nossos sentimentos e opiniões mas se abre diante de nós como um campo de forças, como um teatro magnético. Bem no fundo, a fala não é humana; ela não tem nada de humano; ela é uma antimatéria soprada que faz o drama do espaço aparecer subitamente diante de nós. A gente enxerga aqui dentro como na verdadeira matéria.” (NOVARINA, 2009. p. 16).

Desafiar uma escrita do corpo descaracterizando os aspectos formais da palavra, buscando lançá-la num terreno de jogo em estado de desorientação, marca uma experiência de investigação da palavra na perspectiva da voz, ao invés da perspectiva da linguagem. O encontro entre voz e palavra sendo percebido como uma experiência, um acontecimento da matéria, e não apenas como meros componentes constitutivos da linguagem.

Pensar a condição da língua sob efeito de um “estado bruto” (FERREIRA DA SILVA, 2019), direciona a potência crua para o encontro entre voz e palavra como matérias-primas ou um referente de indeterminação diante de uma operação poética. Nessa operação, voz e palavra se definem como elementos de uma re/de/composição a favor de uma experiência que sugere ao corpo uma condição de profunda intimidade sob um modo de expressão que contempla simultaneamente o real e o virtual.

Ao abordar os efeitos de criação sob a perspectiva de um estado bruto da matéria, Denise (2019) foca sua discussão especificamente no corpo e poéticas feministas negras e não necessariamente no trato com a palavra. O que me proponho a fazer aqui é invocar o seu pensamento com um modo de transposição para observar como a qualidade bruta ou material da palavra na voz sugere caminhos rumo a modulações sonoras que evitam as premissas gramaticais da linguagem. Caminhos outros que podem garantir espaços onde o dizer da palavra se encontra na indeterminabilidade semântica do seu significado. De modo que, acolher a palavra como matéria na prática de arte seria,

“libertá-la do âmbito do sujeito, cuja faculdade de julgamento estético repousa sobre a figuração do sensível (e sobre as condições de afetabilidade), mediada pelas formas da razão transcendental e por uma visão de imaginação que as articula como se estivessem sempre e de antemão a serviço das formas abstratas do entendimento” (FERREIRA DA SILVA, 2019. p. 49)

Como movimento inicial para uma escrita sonora da carne, a perspectiva do “estado bruto” (FERREIRA DA SILVA, 2019) incita a um mergulho no corpo da palavra e retoma o lugar em que se pode escutar novamente a lembrança de uma sonoridade maternal. Uma coleção de vocalidades que articula linguagem e corpo para abstrair-se da necessidade do querer-dizer ou do não querer nada dizer, e que despista, anula ou multiplica o significado em células sonoras que ainda passeiam dentro de uma câmara de ecos da infância.

O que vaza na escuta dessa re/de/composição sonora maternal pode se definir tal qual nomeia Lacan (1985) como *Lalangue*, termo intraduzível e associado à “*lalação*” do bebê. A *lalangue* como uma “*alíngua*” constitui-se no ruído e nas assonâncias de significantes desarticulados. Se encontra no domínio das onomatopeias de uma língua motivada pela evocação dos afetos que movem o fluxo polifônico das palavras, conduzindo a voz para um destino incerto e imprevisível que assume assim uma vocação originária. A retomada da *lalangue* como herança de uma língua materna toma a palavra nas ressonâncias de efeito e gozo que o próprio corpo produz. E, em sua qualidade vocálica, tal como aponta Caldas (2007), “decanta em sua origem de um outro ainda desorganizado, desarticulado da gramática ou de uma organização simbólica. Cai de um outro portador de uma fala disjunta da estrutura da linguagem.” (CALDAS 2007, p. 74).

Produzir uma vocalidade *lalangue* seria então promover uma espécie de encantamento da palavra, experimentando-a numa frequência mágica para resgatar a criança ou o amante que ainda acolhemos dentro de si, dois modos de ser que tensionam a linguagem estruturada quando separam o saber do real. Modos de existir que vivem o saber dentro do fazer, num modo livre de saber-fazer.

A metodologia imprevisível de um saber-fazer em *lalangue* não se destina necessariamente a promover o surgimento de novas palavras, mas, destaca os registros prosódicos da fala, o modo particular como ela se expressa nos acentos, nas entonações e nas modulações sonoras que desenham o envelope musical. O adentrar no aspecto prosódico da língua propõe um reacomodar-se de novo no fluxo de uma língua materna, no estado de musicalidade da língua onde a ressonância sonora “decanta um gozo que mostra de que forma os efeitos da fala são suportados pelo sujeito, tanto em sua enunciação, quanto na refletividade relativa à auto-afetação que o ouvir-se implica” (MAURANO, 2015, p. 93). Diante da ideia de uma língua musical, de uma língua cifrada, o que a linguagem fez da musicalidade do que ouvia antes de ouvir as palavras como significantes? Onde grande parte dela ainda permanece na expressão prosódica enunciada na fala. Então, como essa musicalidade se faz audível?

No rastro dessas questões trago aqui uma das experiências que, mesmo antes do percurso no mestrado, já havia me desafiado a pensar e criar na perspectiva de explorar o estado bruto da palavra para uma musicalidade da língua. Em meados de 2019 recebi um convite do músico Vítor Colares para compor uma das faixas do seu álbum “Arruamento”, lançado no mesmo ano. O convite em questão se destinava especificamente a compor os vocais da quarta faixa do álbum chamada “Escaravelho”. Sendo essa minha primeira parceria de criação na linguagem da música, decidi participar ativamente do seu processo de construção propondo caminhos de composição que pudessem estender a ideia de apenas lançar uma música, mas, acolher o convite como uma ação que tensionaria o meu próprio processo de pesquisa. Nos movimentos iniciais de trabalho em “Escaravelho”, Vítor dividiu comigo todo o instrumental da música para que a partir do gráfico sonoro mixado eu pudesse adicionar as linhas de voz como eu desejasse.

É claro que o convite do Vítor não veio à toa, pois, acredito eu que ele sabia o que poderia esperar de mim para essa colaboração, já que tinha muito forte em mente a referência das minhas criações nos espetáculos “Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER” e “Nossos Mortos”, ambos os trabalhos já tratados anteriormente aqui.

Tomando as experiências de composição com as vozes em cada espetáculo, discutimos um pouco sobre as estratégias de trabalho com língua inventada, palavra musicada e tipos de vocalidades que exploram as sonoridades baseadas nos fonemas, nas letras e outros extratos da palavra. As estratégias abordadas em cada processo serviram a princípio mais como pistas e do que como guias de orientação. Considerando a oportunidade de uma criação para música e não para o teatro, quis testar um caminho distinto de pesquisa que me apresentasse uma novidade, uma surpresa, algo ainda não revelado diante dos procedimentos já explorados. Sentia que tinha que produzir algum material extra como base já que não havia letra ou qualquer história que trouxesse a palavra como suporte. Ainda sim, nós tínhamos o nome título da faixa, e neste, os múltiplos caminhos de representação que guiaram o instrumental do som. E a partir da palavra “Escaravelho” decidi construir uma dramaturgia própria.

Escaravelho é um besouro sagrado, proveniente dos países mediterrâneos. Com inscrições gravadas em sua carapaça, se constitui como um amuleto popular no antigo Egito. Na mitologia egípcia, o escaravelho é associado ao Deus Kefri, responsável pelo movimento crepuscular do sol e pelo poder de renovação após o seu desaparecimento no horizonte. Então, essa divindade o carregaria pelo submundo, no Duat, para seu surgimento no dia seguinte. Para além de uma leitura mitológica, os escaravelhos possuem um valor real para o ecossistema por serem o maior grupo de animais que existe, incluindo em torno de 375 000 espécies em seu táxon. O que representa um terço de todas as espécies animais já descobertas. Sua função essencial para a

natureza se dá pela reciclagem da matéria. Isso porque os besouros se alimentam de restos de animais mortos, promovendo assim um escape que contribui com o processo de reciclagem da matéria animal e seus nutrientes que acabam indo para o solo como para a alimentação das plantas. Ou seja, os escaravelhos colhem a matéria morta para ainda ser reaproveitada. E nesse ciclo, transformam a matéria morta em vida.

A relação do escaravelho com o consumo e reaproveitamento da matéria morta me pareceu interessante para pensar a minha própria relação com a palavra bruta nesse processo de composição das vozes. No sentido de pensar a ação de investigação da palavra no gesto de mastigar, de roer para acessar os grãos, os restos, as sobras e o que parece revesti-la envolta e por dentro, para enfim, provar de seu sumo.

A partir dessa premissa, e sem desconsiderar a dramaturgia mitológica do Escaravelho, eu resolvi escrever uma poesia. Uma escrita voltada a uma operação poética que me oportunizasse o gesto de mastigação e que produzisse na experimentação da língua o tal sabor da palavra. Escrevi uma estrutura de 19 versos em 4 estrofes, evocando na escrita um movimento autoficcional do meu corpo habitando uma imagem de deserto. E junto dessa atmosfera, num caminho para uma expansão musical da palavra, propus no final da escrita um trecho em latim, para uma possível reanimação de uma língua morta.



Figura 19. Gravação de vozes para Escaravelho. Imagem: Loreta Dialla. Fonte: Arquivo pessoal.

No dia 3 de outubro de 2019, gravamos as vozes. E o que tinha em mente como método para esse dia é que iria entrar na zona do improviso para extrair as sonoridades vocais da poesia escrita. Antes de gravar, ouvimos algumas vezes o trecho selecionado da faixa onde iria inserir as vozes. De certo, posso afirmar que escutar a passagem da música, sentir seus timbres e ruídos, foi uma preparação inicial essencial para convocar no corpo as possíveis vibrações sonoras vocais escondidas que estavam prestes a vir. Vitor não chegou a ler a poesia no dia, e penso que até hoje, ainda não sabe bem o que estava escrito ali e que foi guardado pelas vozes que ouviu. Achei que seria importante não revelar para ele esse fragmento escrito do processo, para que sua escuta pudesse aproveitar da ação de improviso como um ato mágico em que a palavra se coloca como enigma.

Nesse mergulho improvisado na poesia, gravamos as vozes três vezes em canais diferentes. Na implicação do corpo sobre um modo de sonorizar a palavra o que surgiu nessas três tentativas se assemelhava a uma espécie de adorno musical onde as letras, vogais e consoantes, se fundiram de tal forma a ponto de não serem mais percebidas isoladamente. Poderia descrever que a minha ação foi de quem não só mordeu como lambeu da palavra, deixando que ela escorregasse na língua para revelar um brilho do contorno melódico na união das letras. No final, decidimos usar na música as três gravações feitas e o que se mostrou deste agrupamento foi um conjunto de vozes que parecem conversar entre si lançadas ao gesto de encantamento da palavra.

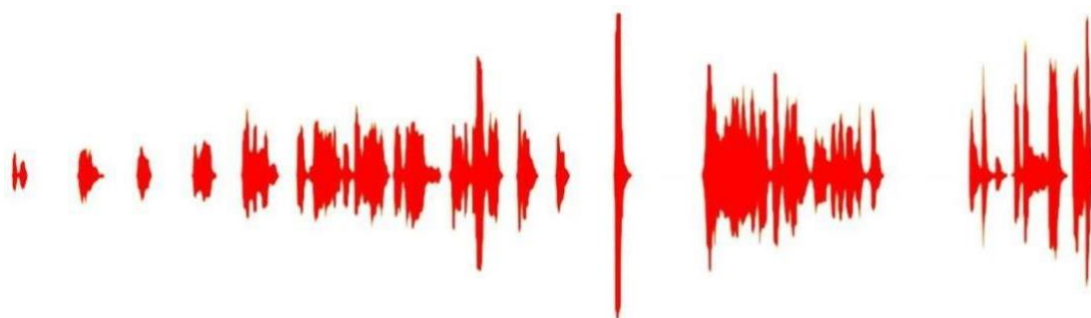


Gráfico das vozes gravadas para Escaravelho

Siga Siga

Siga o sol
 Siga o vento leve vindo do oeste
 Siga o rastro do passo lento e regular
 Siga a escritura do muro milenar
 Siga a fumaça negra no céu

Siga na margem

Eu

Eterna no meio da poeira de areia fina vermelha
 sob a incandescência crepuscular

Desvio do mal tempo

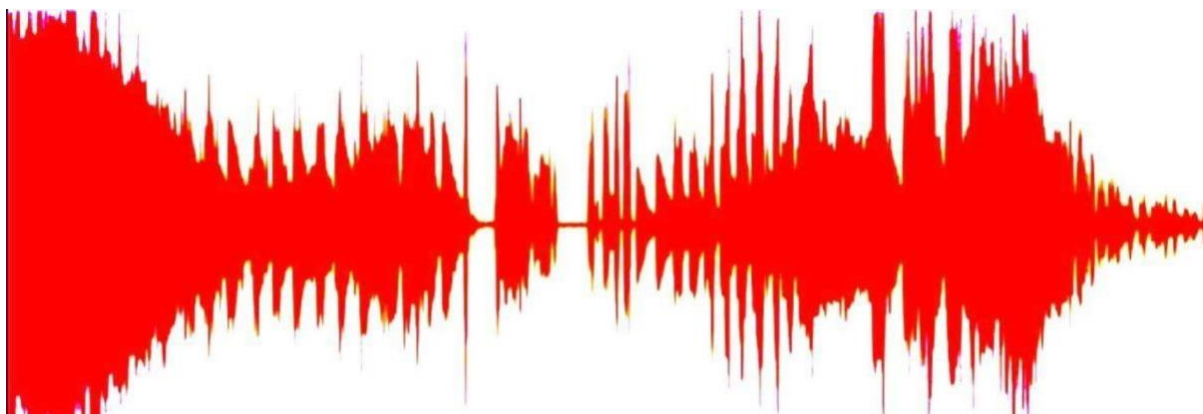
Mato o velho mundo

Oriente Oriente Horizonte Oriente

Scarabaeidae

Scarabaeus

Scarafaeus



Escaravelho - faixa completa

Na experiência de trabalho em Escaravelho, a produção de sonoridades vocais se colocou no tempo do instante e da palavra na eminência da queda, onde a linguagem se mostra em estado de erosão diante de uma escritura do inominável. Creio que esse estado se coloca de um modo semelhante, não igual, ao trabalho da glossolalia, quando esta evoca a expressão da linguagem no corpo e a língua parece fugir de si própria para devolver a voz à carne. De modo que, a glossolalia como ação no corpo se volta “à capacidade humana de produzir uma vocalização cuja característica constituidora é justamente a ausência de referencialidade e, na quase totalidade dos casos, a inexistência de estruturas rígidas e pré-definidas, sua abertura.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 1994. p. 18). E, no caso do modo de composição vocal em Escaravelho, a manifestação de um possível fluxo glossolalico se dá na aproximação entre música e poesia para o surgimento de uma língua desconhecida que vaza na dupla ação de cantar e falar.

Na glossolalia, assim como na música, a produção do sentido não repousa mais na estruturação dos signos, nem num acordo social, mas, organiza-se na experiência do sujeito e só pode ser recomposta se determinada sob a perspectiva de uma subjetividade alheia. A glossolalia nada significa e ao mesmo tempo significa tudo. Como a música ela presta à comunicação discursiva e recíproca do sentido, apenas àquela inefável, imediata. (OLIVEIRA JÚNIOR apud JANKÉLEVITCH, 1994. p. 120)

Nesse sentido, poderíamos pensar que a língua em “estado bruto”, destituída de qualquer ordem ou finalidade gramatical, se coloca no movimento de esvaziamento da palavra para revelar uma musicalidade própria. Nessa expressão que a palavra ganha ao se perder dela mesma, Oliveira Júnior (1994) destaca que no seu caráter poético reside uma “geologia existencial” e, fora de um “conteúdo eletivo” o que se manifesta são os fluxos orgânicos da voz, escavações internas do próprio corpo onde vibra no seu desejo expressivo. E, ainda sinaliza a importância do ritmo como “vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. ‘Os ritmos poéticos nascem da linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala.’” (idem: 103, p. 147).

A poesia é a voz do inefável, do “silêncio”, no sentido que se liga a uma dimensão do ser de tal modo incomensurável, de que a natureza referencial da linguagem não a comporta; uma dimensão que não pode ser pronunciada, apenas mostrada, dada, experimentada, através da voz, fluxo contínuo, inarticulado. (OLIVEIRA JÚNIOR. 1994, p. 46).

Arrisco afirmar que a palavra na voz entra em estado de poesia, tal qual o “estado bruto”, quando ela se desprende dela mesma e se lança em vôo livre no labirinto sonoro do corpo. Bosi (2000) já havia sinalizado essa condição ao falar de uma transcendência do som sob a língua quando a matéria sensível do corpo se coloca na experiência de uma profunda intimidade para a produção de sons. E a poesia em estado de fronteira nessa experiência conduz o signo para o

reino do som. Ainda segundo o autor, o som do signo na materialidade da palavra guarda “o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual.” (BOSI, 2000. p. 42)

Talvez o estado de poesia na língua esteja na desordem de um transe com a palavra, de uma laboriosa escavação do corpo onde o ar encontra outros ressoos em espaços adormecidos. Portanto, em um mergulho na materialidade da palavra, onde se bebe internamente de suas variantes, no movimento entre letras e sílabas, talvez ainda possa encontrar os espectros de uma língua morta. Nesse encontro o estado de poesia da palavra encontraria então um estado de morte na língua, e não como uma língua extinta, mas, como uma língua que se inventa.

Zumthor (1992) nos sinaliza que a poesia carrega o rumor e um estado de invenção da palavra quando observa o corpo “não somente como um agregado de membros que gesticulam sob nossos olhos: é mais profundamente, a intensidade do gesto interior, repentinamente manifestado na plenitude da voz.” (1992. p. 142). Nesse sentido, o autor defende a ideia de poesia sonora como uma superação da lógica, da lei ou das regras constitutivas da linguagem para revelação de uma energia sonora vital do corpo, “emanação da própria matéria de que somos feitos” (1992. p. 144). Na sua manifestação, a poesia se mostra no corpo como coisa, objeto, configuração de traços ou expressões físicas. E para Zumthor, a palavra nasce dessa coisa, se coloca à prova para uma outra linguagem “reconstruída de elementos adulterados, reduzidos a limpidez do corpo simples com a articulação sonora que dilacera o silêncio e a letra do alfabeto emerge do branco da página: *vocemas*, *grafemas*, refugos das vertigens da transcendência, pura imanência do universo com o qual estamos às voltas” (1992. p. 144). Assim, seria possível pensar que a manifestação da poesia no corpo pela voz se dá também na sua própria relação com o ambiente, espaço onde reverbera essa presença sonora e física no tempo.

A poesia sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço de a-comunicabilidade (não comunicabilidade) através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significados, mas, sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambos se fundem. (MENEZES, 1992. p. 10).

um jardim fora e dentro, um mic em repouso, a escuta do chão, não há garantia, nem previsibilidade, mover através do espaço para mover os espaços, sinto o attack de dentro, na modulação do volume e frequência, cinco surpresas lançadas para um corpo em queda, o que vem comigo é um pedaço do tempo que quebra, de pé nenhuma ilusão, desço ao chão como um traço errante, é como uma dança da inércia, suspensão do tempo antes de qualquer aparição de fragmento de voz



Figura 20. Esculpir a voz - dia 1 - Interlocução artística com Inés Terra.
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

na simplicidade do mover, a respiração intensa acorda o que dorme dentro, pé é uma alavanca para o impulso, base para vibração do todo, vibra o todo, o que se desestabiliza na verticalidade, o que encontra outro lugar na (des)acomodação, sinta bem seus ossos, sinta seus ossos

vibrarem quando o corpo se lança no espaço negativo, sopra na repetição, a temperatura cai, refresca, se derrama na pausa, leve ardência de prazer e alívio, uma breve ideia de amortecimento, mãos se derramam no rosto, segura o maxilar e o olho morto, rotações de quadril, alongamento da língua, a língua se derrama no lábio e ganha o queixo, a língua como cobra, se volta para dentro no toque do palato mole, o ar quente passeia entre os dentes, sopra entre os dentes, sopra como um fio fino e traz consigo o anúncio de vozes que estão vindo, e antes que qualquer palavra salte, será ainda um grão, um fry para aquecer as cordas.

*

vocalizar é trazer com o com ar, a língua, o lábio, a saliva, os dentes, o palato, a garganta, o coração, o pulmão, o diafragma, o estômago, o ventre, vai no contínuo, staccato, vibrato curto, contínuo vibrato / ADSR / o som é o guia do movimento, convoca a matéria sob os espaços de ressonância interna-externa, como ganhar mais espaços? é sempre no fluxo de ar, zona de improviso, como que sai o som na surpresa do attack, o corpo se afeta com o som inesperado, imagina que uma composição interna não para de tocar, deseja sair como pequenas explosões pelo corpo, pela boca, como que ganha a surpresa? sabotar o pensamento? agir na permeabilidade do tempo, uma voz que vem sendo gestada no silêncio, habita o espaço negativo, e nada se vê, um nível de presença se estabelece aqui, evoca o outro para estar junto, o outro, será um instrumento musical imaginário, quem me vibra no surdo, na caixa, no cymbal, um vocal de bateria, pulso pulso pulso, equaliza o coração para uma vida inteira ritmada

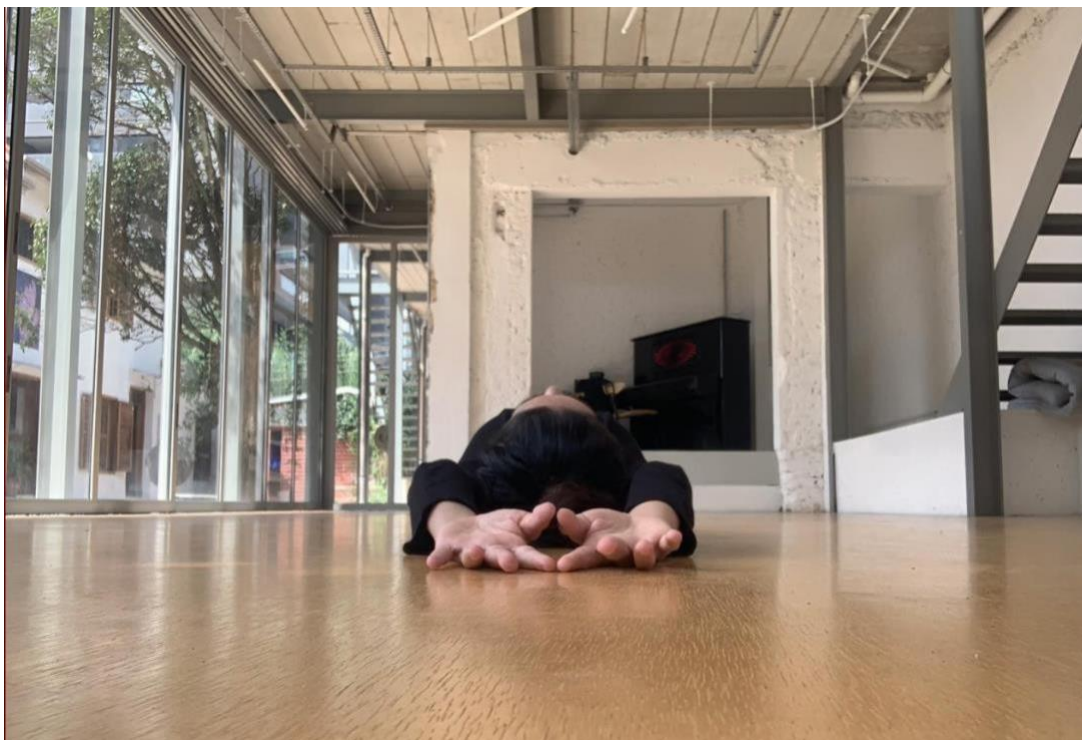


Figura 21. Esculpir a voz - dia 2 - Interlocução artística com Inés Terra
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

toco o chão, toco as regiões baixas do corpo, ondas pélvicas, eu me reconheço, o meu peso no chão, move move move com a respiração, vai com o som do sopro, é um preenchimento de vazios, contornos de forma e volume, sela os ouvidos com pressão das mãos, estou dentro da minha própria caverna, o externo é uma lembrança que logo volta, o som desse ambiente sou eu, eu fico em mim, eu me escuto, percebe como os sons intrusos de fora entram, além dos ouvidos direito e esquerdo, todas fontes de escuta envolve o corpo, deixa dissolver, uma língua interior quer comer o mundo, abrir mais essa língua, abrir mais essa boca, abre-as com a mesma densidade, pescoço e garganta relaxam, o tamanho da língua e o interior da boca são bem maiores do que são, alonga e redimensiona, língua risca dentro com a ponta no céu da boca, alonga e redimensiona, os espaço que se criam, os mínimos espaços de uma outra anatomia, vai na pressão de uma descida com os dedos nas

laterais do rosto, na altura do maxilar, uma parte na traquéia acende com esses toques, como um abraço na garganta

*

o ar que circula no ambiente, atravessa as paredes de vidro, eu desenho com som, um vocalize que vibra em M e N, percebe a diferença nos desenhos da língua, horizontaliza a respiração, diafragma levanta pulmão, orquestra dos fluxos vitais, a respiração é quem rege, ganha a prática no corpo, comunga com o que está disponível para a troca, sonoriza com MN incluindo I e U, é como uma transa com os fonemas, percebe o tempo no gozo de cada um, um novo ataque que surge na fluidez de uma transição, consoantes e vogais se dissolvem na passagem, e entre elas, a cada entrada e saída, no tempo do vocalize, a língua volta ao céu da boca, aos espaços que se expandem atrás da cabeça e embaixo dela mesma, insiste, insiste para afundar, improvisado é um jogo para retroalimentação, o que retroalimenta? mastigo a palavra na voz para saber do sabor

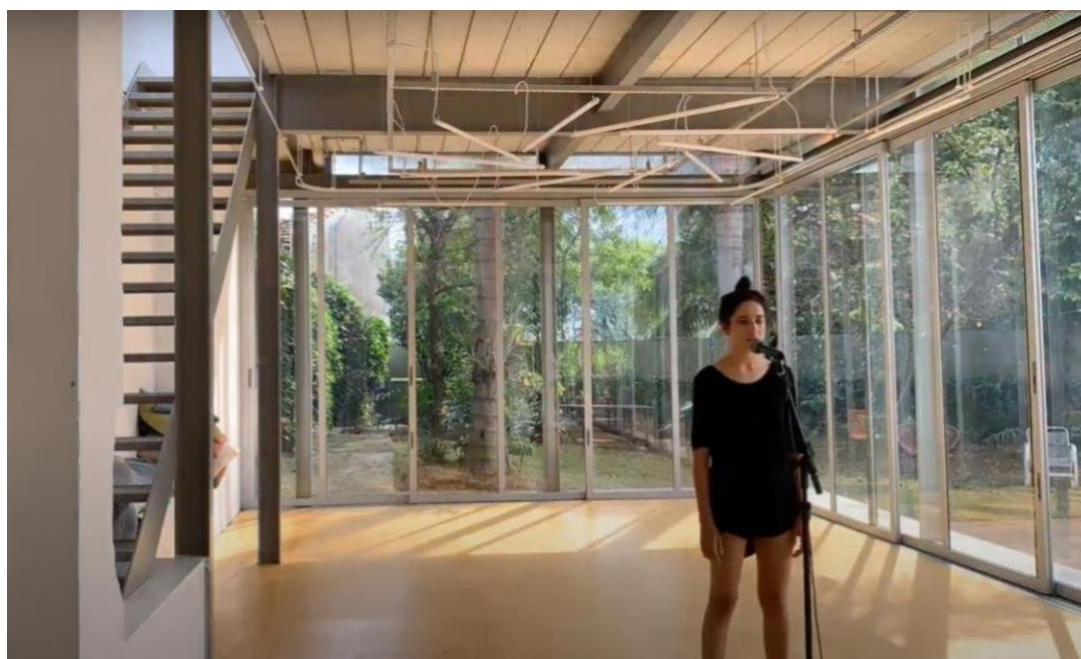


Figura 22. Esculpir a voz - dia 3 - Interlocução artística com Inés Terra
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 23. Esculpir a voz - dia 4 - Interlocução artística com Inés Terra
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 24. Jardim da Casa Líquida - Interlocução artística com Inés Terra
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

étendre la question, o treino como um acontecimento o treino como experiência, parte de uma experiência maior, baixar a poeira e marcar pontos de foco, o que tem sido importante como revelação no corpo até aqui, o que se anuncia como grão, o som que vem antes da voz, é também voz, o que revela a língua mastigada, a musicalidade da carne, o corpo como um instrumento de sons primordiais, na aliança do sopro vital com saliva, osso e pele, escolhe os guias, observa as fichas, desenha as pistas, as pistas também são guias de treino, o corpo em prática é um instante único, uma loucura interna que precisa exalar, uma mudança na rota, a experimentação não é algo que precisa ser mostrado, modos de existência não prevê futuro, esculpir voz é também esculpir tempo, dar espaço ao que merece ser bruto, respirar é uma observação fundamental

*

Na natureza do som, no grito e no gozo, a voz será o que ela quiser ser.

A invocação de um estado de poesia no corpo, exalado pela sua expressão sonora no espaço, onde a voz segue, toca, atravessa e torna tudo à volta como extensão de si. Penso que essa seja uma das premissas fundamentais para garantir ao corpo um espaço de treino como um ritual de cultivo aberto à experiência. O que parece ser tão determinante para o acontecimento da poesia sonora na relação entre corpo e ambiente se torna condição chave para a manutenção dessa pesquisa. A sala como espaço de treino onde se dá o privilégio da prática, tem sido ainda nesse percurso do mestrado, o que tem garantido a vitalidade e desenvolvimento da pesquisa. Entendendo que o espaço sala é também a caixa de ressonância, o refúgio para o silêncio, para o imprevisível e para a experiência que se mostra como extensão do próprio corpo, da voz.

O breve relato acima registra um dos momentos onde a sala se torna o lugar em que corpo, som e ambiente se fundem para produzir um acontecimento da língua. Neste relato feito poema, comentário, rascunho, exponho fragmentos de algumas das práticas realizadas na interlocução

artística “*Esculpir a voz*” do projeto Língua e Rumor com a artista e pesquisadora da voz Inés Terra, realizada em janeiro de 2023, no espaço Casa Líquida em São Paulo. O encontro com Inés marca uma fase da pesquisa no mestrado em que a prática se expande e tensiona a individualidade vivenciada nos treinos até então realizados nos laboratórios de corpo do Instituto de Cultura e Arte - ICA.

O que se mostrou bastante expressivo nesse mergulho com Inés, trouxe a possibilidade de outros estados para o corpo que operou com a produção de qualidades vocais pré-semânticas muito vinculadas a aberturas e distorções das formas anatômicas, conduzindo-as para um redimensionamento dos sentidos. O trabalho na sala de vidro da Líquida se manteve intensamente na exploração de vocalidades que vibram antes da palavra, dado o experimentalismo poético sonoro que se nutre de uma utopia da transformação estética e conduz a uma modificação das sensibilidades. De modo que, alterar ou mover uma anatomia estrutural do corpo já é de uma subversão da ordem e transgressão das normas, e de uma suposta intervenção na realidade onde se mantém no eixo da experimentação.

Penso que o trabalho com o ar, o foco na respiração como princípio fundamental da prática, orientou todas as propostas lançadas por Inés. Entendendo que, nesse caso, a prática de vocaliz(ar) é trazer com o ar, a saliva, a língua, os dentes, o palato, os lábios, os pulmões e o diafragma. Propondo uma consciência de uso da materialidade corpórea para perceber novos espaços de ressonância interna, no passeio por vibrações nas cavidades aparentemente secretas, onde a respiração encontra um lugar novo para ressoar no dissolvimento da língua, transportando-a por outros espaços do labirinto corpo. O ato de respirar, mais do que uma função vital do treino ou guia do movimento, se mostra como força sonora elementar para convocar uma música ruidosa interna, que, no gesto de attack e na surpresa, sabotam o fluxo de pensamento. Sendo, portanto, uma atitude performativa que coloca o corpo diante de uma operação com o nada em um nível de presença que não se preocupa em habitar o vazio para agir na permeabilidade do tempo.

No curto programa composto por exercícios e atos performativos, Inés me conduziu a dinâmicas e situações de improviso que explorou o trânsito entre as letras, na fluidez imprevista dos vocalizes entre vogais e consoantes que criam emoções contra a linguagem para a sensação de prazer da língua. Sensação que me fez sentir um sabor distinto ao sonorizar a quebra do meu próprio nome, o meu nome próprio {O . R . A . T . E . L}, como a escuta de uma poesia interna pela música nunca ouvida que salta da mastigação das letras. E, talvez a minha posição neste ato, mais do que de uma performer vocal da minha identidade quebrada, seja a de uma poeta que se reconstrói em corpo, som e presença de modo muito vivo, novos traços de si.

Em seu manifesto da poesia letrista, Isou (1992) expõe que o papel do poeta é seguir na direção de fontes subversivas para navegar pelas profundezas de si carregadas de desconhecido. Destaca a letra como um extrato fundamental para perceber o som bruto da língua, movendo arquiteturas e dinâmicas de jogo que tomam todas as letras em comum no espaço da experiência. As vogais na sua fluidez melódica e as consoantes como ruídos, fazem as dobras e saltos para a fuga da palavra em favor da letra para tornar compreensível e palpável o que parece incompreensível e vago. E é na própria materialidade da carne que se pode encontrar os valores sonoros da palavra acumulando num quadro preciso os ritmos e as maravilhas das letras flutuantes. Assim, o letrismo como movimento se interessa por processos de ocultamento onde também que se concretiza o silêncio onde se coleciona inscrições de nada.

Penso que a relação da pesquisa com a poesia não só mostra a expressão do corpo na modulação de vocalidades, mas, convoca a explorá-lo em outros gráficos sonoros de leitura para desafiar a forma linguística da palavra. Se a poesia sonora só se efetiva com a vibração da carne, em um campo de manifestação incerta que propõe um jogo com a palavra, de certo interessou também nesse momento do percurso retomar a palavra em sua polifonia, no seu plurilinguismo. E explorar poemas não sintáticos também sua forma de escrita, que dispensa tradução, podendo ser uma experiência acústica ao alcance de qualquer um, de qualquer cultura.

Não por acaso, os movimentos de interlocuções artísticas do projeto Língua e Rumor seguiu com a colaboração de uma artista que se põe no jogo com a palavra. Conheci Priscila Menezes como poeta e escritora bem antes da passagem pelo mestrado e quando senti que a pesquisa necessitaria renovar o seu jogo com a palavra, não pensei duas vezes em convocá-la para um duo. Juntas nos propusemos a realização de um programa que toma a palavra enquanto matéria de sons, como um evento que salta da boca e acessa o não-simbolizável, se mostra enquanto espectro, fantasmagoria sonora que convida ao contágio.

Em torno de dois meses de encontros quinzenais, desenhamos uma metodologia de trabalho que se moveu entre discussões sobre os interesses e questões centrais da pesquisa considerando suas inúmeras fases de estudo e produção. Nosso desafio com a palavra se lançou entre a boca e o papel, na medida em que íamos produzindo individualmente no intervalo entre os encontros. Na partilha, nos deixamos ir na uma fluidez da discussão permitindo-se ir por direções e práticas até então não exploradas por nós. E a cada encontro sempre nos deixávamos com alguns guias e questões provocadoras para nos jogarmos no trabalho com a palavra. As guias foram formadas pelas seguintes tríades: 1 - voz, paisagem, espaço; 2 - escuta, trajeto, caminho; 3 - língua, magia, forças e 4 - matéria viva, visões, vidências.

Nesse direcionamento para a prática, percebemos a própria insistência de cada palavra das tríades, de como elas surgiram repetidamente nas nossas discussões. Junto às tríades, também formulamos algumas questões como gestos disparadores para a exploração da palavra ou da poesia sonora da palavra. Posso afirmar que tais perguntas remontam, desdobram ou mesmo expandem os problemas já lançados para a pesquisa e que seguem na Anacruse desse texto. Penso então, que seja a forma que a pesquisa encontra em se manter, em se estender e desafiar sua rota por lugares de criação não previstos. E, para essa criação em duo, prática que desafiasse a nossa própria voz no texto, chegamos às seguintes perguntas/gestos: Quais os espaços da voz? Quais as vozes dos espaços? Como um som pode assombrar um texto? Quais os anúncios da palavra intrusa? Como acender o fonema no texto? Como evocar o desconhecido a partir do eu? Quais as forças que a palavra evoca para além dela mesma? Qual a voltagem da palavra que mobiliza a energia entre os corpos?

Para além das guias e questões disparadoras, levantamos ainda alguns enunciados que conduzissem a agenciamentos poéticos possíveis considerando o trajeto de estudo e produção que a pesquisa já tinha desenvolvido até então. Foi importante perceber o trato com a palavra na sua articulação entre estado, movimento, densidade, volume e efeito. De como numa exploração pré-semântica, pré-verbal, o grão da palavra surge para se mostrar como fragmento, síntese e som. Promover um estado de encantamento que se faz de uma escrita em repetição ou em reverso. Estratégias de como produzir um texto fantasma no fluxo de uma língua inventada onde a palavra se torna isca, risco, feitiço, segredo e ficção.

A tentativa do que nos pomos a escrever para vocalizar se apresenta para além da articulação da palavra em potencial de repetição, ocultamento e quebra das letras a favor da poesia sonora. Mas, também pôs a experimentar o corpo como escrita de si para movimentar uma escrita que se constroi entre a palavra bruta e a busca pela brutalidade da palavra. E o que resulta desse duo é uma conversa entre vozes que exploram estados polifônicos da palavra para uma escuta que sente sede.

VOZ I

ossi arud

arud

dura e

etsixe omoc

ogla euq adum a medro sad sasioc

a zov

azitam

asse airolg od laer atief arap so sosson sohlos

omoc otiripse ardep euq agamse moc ues osep

on oderges euq etsixe on olavretni ertne amu artel e artuo

rito do atrito

mu omtir zorta

a aicneloiv euq etsixe me odot ortnocne

selpmis ailocnalme etnemaralc asoicrep

argul levissopmi e rarom no oivila ad arvalap adiref

a zov

arusar

mes onitsed

mes asserp

mes assemorp

amugla asioc avon ecetnoca on odnum

L D

VOZ III

Há um grão na minha voz. Um grão. Sabe, coisa, que se arrasta. E não engulo. Poeira, coisa, ponta. Consoante entalada, sem a umidade de uma vogal

G

R

GR

GGGGRRR

RRRRRRRRRRRR

RRRRRRR

RRRR

Vem de antes. Tem nos ossos da minha avó, nas cinzas, no fundo da unha. Na dor, sim, na dor. Em um grito que se segura com os olhos bem fechados, aquele grito que vai parar nos olhos e em punhos que se crispam e se retraem. O grito feito um raio que viesse sem trovão.

Um grito que coça a garganta RRR alisa a garganta RRR. Abre o calibre da garganta para que saiam os nomes. Um segredo que escorre pelas gerações desliza pela minha garganta
Minha garganta limo onde nada fica de pé, tudo cai

o chão é onde repousa o que dia foi salto, astro, distância, flutuação, incerteza. Mas o grão não sai da minha boca. Eu senti nos dentes, amassei com um canino, tem gosto de pólvora, mas também de açúcar, cinza, terra, mel. Eu tento engolir e ele me acorda. Por isso que estou agora aqui com vocês. É uma pausa.

No centro

do dia, o grão é o alicerce de um desvio. Sim: o desvio como coisa que se põe de pé. Gosmento, ouriço, enxame, é o que me assombra e é também meu próprio nome.

O meu nome, prazer

nome prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome
prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome

prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome prazer nome
prazer

é uma estratégia
o grão
é uma armadilha

Uma canção de ninar feita com toques de despertador. Um embalo que interrompe o
sonho do meu nexo.

Há na minha voz uma visita.

Em um vulcão, a parte que leva o magma à cratera se chama garganta. Começa com
um espasmo, uma tosse, a palavra que erro ou que esqueço. Como era o nome? Como era?
Como começa? Como é quê? Como que? Com que?

Uma interrupção.

A explosão acorda.

Eu não.

Ando pelo dia como se não estivesse em erupção. oi boa tarde tudo bem como vão As
línguas de fogo lambendo o meu caminho, o grão da minha voz pega fogo e assim
dorme

no labirinto da minha escuta.

P M

VOZ V

parece outra coisa eu sei
a lua, um cervo, uma roleta
uma lista de compras
um dicionário
ábaco, cetro, estilete
parece
um meteorito
a minha mão
parece a começo de uma história que diz
eu não te reconheço mais
também não me conheço
eu tenho me chamado
por nomes que encontro folheando uma revista
pelo som de uma concha que amplifico
no oco da boca
assim
tenho me chamado pelo ruído
dos parafusos que aperto e os que desmonto
da casa aonde chego e o inevitável som
da minha partida
do gelo sob o sol
da lasca que encontra um corpo
do corpo que rola sob seu eixo
do eixo da Terra que range
eu ouvi
um homem conversar com um jacaré eu ouvi
a noite dizer eu ouvi
o rio cantar nomes de coisas que eu não conheço
eu ouvi
o meu sangue dizendo junto no subterrâneo das artérias
eu ouvi meu sangue conversar com o rio

sem entender palavra
é noite agora eu sei eu não te vejo você não está na esquina eu não sei nada de mim
nem sobre a noite mas a noite é esse calor é esse escorregar pelo mundo de olhos vazios eu sei
ouvir o ranger do vizinho de cima ouvindo um cachorro que uiva para um lustre que
eu sei não cai
Paro agora no meio de uma rua mal-pavimentada
de um bairro sul-americano e encaro
o tempo
chamo pelo tempo contando até dez em uma língua
morta
em uma língua recém-inaugurada
em um sistema numérico onde só existem o um
e o dois
eu recebo o tempo de boca aberta e engulo
bolhas de ar, corrente elétrica, fatos
uma enguia
cardume
fogo
engulo espadas
eu engulo sapo
e engulo a sua cabeça
sem remorsos
eu engulo o choro e
eu engulo a mim mesma
sinto o sabor de pedra lascada
antes de qualquer polidez neolítica
um sabor de pedra bruta
eu
era real

VOZ VII

amu tsmepeatde dsa veszo setrreaodas moc ogsot ed snageu e las
 dsetorre veoca a ínlgau btura
 gorãs ed nauncaição oo nait pansemente
 o qeu inama a amtréia é amu nisfonia ed lupso, ozgo e saoc
 extarãço ed emtias ônficos uqe acsenemde o pigore
 ebeb enãto dssea asliva e çafa ed mim amu ropjeção ed Kali
 daançond moc a extaosã od ofi á dico
 ofi ad esmma toga equ sequante a gangaart ed mata-hati equ corada mun munod
 surbtrâeneo
 equ latvez esetja on inetrior ed Darvaza
 nedo o ofgo inada ãno ecssou
 o ifo aslivado ed mata-kali son eddos ãno nage a lúvopia on omver asd ãmos entse
 êxtesa e olsidão oa mosme tompe
 parpera rapa o grito equ ratia tatnurazes astrehnas me cindooçã prioviórsia

L D

VOZ IX

Era real
Era real
Eu era real
Eu
na era do real

Eu era

A era do eu
nessa glória do real feita para nossos olhos
Como um espírito-pedra que esmaga com seu próprio peso
pensava ouvir a mim
no momento em que ninguém mais fala
Eu
no interior da língua
quando não havia mais ninguém dentro
Eu e ninguém, em mim, ninguém
e ninguém como eu aparece
na fenda estreita onde se revela toda a verdade do grão

O grão como um fantasma que sopra um resto de voz quente envolta do meu esqueleto
escuto desde a medula alguns nomes de coisas que nunca ouvi e não conheço
rasga um pedaço da minha pele, encontra na veia o pulso de algo que está pedindo passagem

O pulso é toque de abertura

passagem para um lugar onde eu possa entregar-me ao trabalho da matéria
no composto de matérias viva e não-vivas que se encontram
num buraco debaixo da terra
na copa de uma árvore
no interior de uma caverna
numa volta pelo espaço ao encontrar um planeta sem nome

e dentro da boca
 da boca de uma gárgula
 a corrente de ar traz a lembrança de uma água suja
 e o anúncio do grão ainda oculto
 como um grito eternizado de pedra

esse mesmo grito que explode em mim quando sou ninguém
 ninguém e nada no interior dessa caverna corpo
 vaga como uma partícula errante no labirinto de ecos
 sinais de convocação para o recanto das sereias
 onde o silêncio é a nascente do perigo e não te chama pelo nome
 pavor do ruído que transcende a língua e não teme o fim

balanço da glote
 olhos lacrimejando
 bocas semi-abertas
 elas me chegam

uma voz sob uma voz
 uma voz sob uma voz
 uma voz sob essa voz
 uma voz sob outra voz
 uma voz sobre mim uma voz
 uma voz sob outra voz
 uma voz sob uma voz
 uma voz e uma voz
 uma voz sob outra voz
 uma voz sob essa voz
 uma voz sobre outra voz
 uma voz sob toda voz

VOZES

a língua em transe

no sismo da carne

algo sem nome, sem forma e sem valor está em gestação

alquimia das matérias vivas que fervem e vibram na fronteira

a terra é quente

a língua também

a desordem tem o calor do outro como frequência

um rito do atrito

um ritmo atroz

toda a ruína acumulada

escuta o que estava antes da primeira palavra

era tão real como uma explosão de choro-riso

um canto de lava na cavidade sempre úmida

são sons guturais de uma musicalidade de rocha

grito e canto podem ser a mesma coisa

efeitos de tempestade de grãos das vozes soterradas

arranham com gosto de sangue e sal

denso é o grão no ruído que rumina a própria língua

precisamos escutar os ossos

o presente oco da caverna da mãe

ecos das águas que germinam no mar amniótico

escuta a si mesmo dentro da sinfonia intrauterina

que lugar é esse que não existe?

como sentir êxtase e solidão ao mesmo tempo

sem destino sem pressa sem promessa

há um hálito de som canibal que come a própria carne

vocalidade que conjura um monstro maravilhoso

a mesma voz que come corpo come chão

é uma semente de medo

um risco

uma invasão

hipnose melódica de sereias

metais fônicos que acendem o perigo

o silêncio não é vazio e sólido

o resto entre as letras de sopro

sua e soa

soa soa

soa sua cinza

palavra nua, aconteça!

ressoa na geolingüística das matérias vivas

espanto de naturezas estranhas em condição provisória

instinto originário de língua polifurcada

um punk-voice-noise nas costelas flutuantes

dança os espectros no extra-território da fala
no ventre prenúncios de uma erupção
escorre lava arrefecida e fértil
mudança no tom acompanha o movimento do magma
na cratera de Darvaza o fogo não cessou
o pulso antes do impulso
destruir para poder criar em partículas quentes
o monte etna sobe e o tom da voz aumenta
tal qual um sopro de trombone
escuta como atitude de pedra
Yoko Ono grita
o fonema frita
aqui tudo se move se morde
a morte não cala

L D & P M

9 NO ECO DAS VOZES

*Há uma viagem da carne para
fora do corpo humano pela voz,
um exit, um exílio, um êxodo
e uma consumação. Um corpo
que vai embora passa pela voz:
no dispêndio da fala, algo de
mais vivo que nós se transmite.*
Valère Novarina

Para essa última escrita dessa dissertação desejo escutar a mim mesma. Então, decido antes de iniciá-la me voltar um tempo aos cadernos, bloco de notas, lembretes, diagramas, sons e papéis soltos dentro dos livros. Reencontro quase tudo o que levantei para a pesquisa. Releio e reescuto os fichamentos, os comentários, as ideias, os insights, as vozes, as músicas e outros sons que me acompanham nesse desafio e que ainda mantêm essa pesquisa viva. Rememorar tudo isso que atravessou meu corpo, o meu mundo, me traz a certeza de que eu sou outra. E, por esta, eu me mantive até aqui.

Me dispus a fazer um passeio de dois anos por um programa de mestrado que me desse a garantia de que eu pudesse ser eu e a outra de mim. Para dar conta disso, essa pesquisa não seria possível sem a dimensão do labor. O passeio pelo mestrado não seria possível sem acolher a prática como um ritual de cultivo. Mais do que o próprio destino previsível de uma “escrita acadêmica”, investir nesse passeio foi também garantir uma forma de estar em sala e viver a prática de corpo sem ter necessariamente o horizonte de uma obra como motivo impulsionador.

Trago neste breve texto imagens de parte da memória dos estudos e das práticas individuais realizadas nos laboratórios de corpo do Instituto de Cultura e Arte - ICA. Registros e materiais de trabalho que gostaria de ter exposto com mais ênfase no corpo dessa escrita dissertativa. Mas, escrever é também uma prática de edição, e nesse caso, no modo como decidi escrever, quase como construir uma dramaturgia. De modo que, registrar a experiência da prática, ou melhor a prática como uma experiência, implica também em ficcionalizá-la, pois, nem tudo que fica no corpo diante do acontecimento é capaz de ser traduzido. Não cabe na linguagem.

Tomo o lugar da pesquisa e criação em arte como motivo, ferramenta, espaço e forma, para viver e desenvolver as questões que inventei para essa pesquisa no intuito de ampliá-las e ainda mantê-las como perguntas dentro de um conjunto de práticas artísticas transdisciplinares. No tempo movente das estruturas, quis aproveitar o fluxo da complexidade, do não-saber, do que

não está dado para ver como minha história no teatro contaminaria a música, de como meu mergulho na música se revelaria também poesia, de como a poesia que invento se refaz como arte sonora.

A escolha de unir a voz e a língua como eixos fundamentais de pesquisa, parte inicialmente de uma necessidade de pensar a expansão do corpo na cena. Nasce de uma experiência de palco onde senti a potência do meu corpo saltar do seu espaço positivo, a matéria da própria sua carne, se estender pelo espaço negativo ou invisível, o espaço vazio que não está ao alcance dos olhos, mas, ainda sim, na escuta. Então, sim, eu quis provar da voz como um corpo que se expande para além da pele e promove novas inscrições de si. A tal ponto que não apenas de investigá-la enquanto matéria sonora do corpo, com foco na manifestação de qualidades fonéticas, mas, de alcançá-la nas finas camadas que demarcam a fronteira entre som e palavra, nos interstícios que marcam essa transposição.

O encontro entre som e palavra, e o que desse encontro se revela como musicalidade da língua é o movimento propulsor dessa pesquisa e se coloca à disposição para habitar os pontos cegos das palavras-chaves estabelecidas. Esse encontro é também uma abertura ao assombro e a todas as instâncias perturbadoras do corpo que reconhece a linguagem como o reino da superfície e o campo da experimentação com a palavra como um território do movimento, das trevas, da perdição e do engano.

Todas as obras artísticas, práticas e fragmentos de processos aqui articulados, se convocaram na escrita para expor os enunciados e agenciamentos distintos de trabalho que provam o outro da voz nas suas in(visíveis) camadas e trânsitos intermitentes por estados de presença, fora e dentro do corpo. Assim como gestos de autoria que engendram novos deslocamentos para compor assim uma performatividade cinética e aberta aos espaços de alteridade e a revelação de outros sentidos.

Para além das articulações teóricas, literárias e poéticas, percebo o exercício da escrita como uma atividade misteriosa e íntima em que se revela a exposição do meu próprio corpo. Nesta estou também diante de uma escrita auto performativa, que não só me expõe como atriz, performer e artista sonora, mas, sobretudo me reposiciona e me apresenta no texto como poeta ou como uma arqueóloga diante do próprio abismo do tema que escolhi escavar.

Na tentativa de elaborar uma trama textual que não se divide em formato capitular, mas, tenta uma costura a partir da tríade corpo-pensamento-experiência, deixo que a pesquisa faça da página o seu próprio espaço de manifestação. Além da palavra, aposta no potencial da utilização dos gráficos sonoros que situam o som no ouvido do papel para uma escrita expandida que redimensiona os sentidos da leitura.

Dobrar o pensamento, permanecer nas perguntas e insistir em possibilidades que garantam um porvir da pesquisa me colocam aqui diante da impossibilidade de uma conclusão. Enquanto houver pergunta e possibilidade de desdobramento dela, haverá a continuidade da pesquisa. E eu tenho a ciência que o que escolhi dissertar é denso e ainda maior do que poderia caber nessa escrita. O que se mostra aqui ainda é uma tentativa de montar um quebra-cabeça, por que a pesquisa é também um gesto inacabado que deseja continuar. E o eco das vozes que ficam aqui pode ser um efeito que chama para uma outra escrita e escuta que está no futuro.

Diante de tantos sinais, pistas, vestígios, cruzamentos e indícios apontados nesta dissertação, posso estar certa de que a língua bruta que busquei aqui se encontra no rumor e no avesso do corpo; corre suave no espectro sonoro do sopro vital; frita no fry glótico solto que anuncia a vogal; desliza no melisma de um fonema; vibra no espaço oculto entre as letras; cai no valor mínimo da palavra; ecoa no grito que evoca o animal e explode no vagido que marca o rebento.

Na língua bruta, que é também língua dos anjos, língua dos mortos, língua da mãe, língua do mar e do sal, o que guarda a herança da carne se não uma reconexão com a terra acionada pelos tímpanos? Um corpo aberto às línguas que não sabe também se coloca na experiência mais radical do silêncio, movimento onde não se escuta mais o mundo, e sim, dentro de si mesmo. E antes de qualquer palavra, morar na escuta do pulso, do fluxo sanguíneo e do grave permanente que faz o interior do corpo sonoro e vibram sob toda língua.



Figura 25. Treinos laboratoriais no Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC).

Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

Aberta ao animal, a água, ao sangue, aos fantasmas do tempo e a sinfonia maternal que devolve a voz à sua estranha natureza, me convidei nesta dissertação a uma nova maneira de viver com a morte. Pois, o que hoje parece tão vivo necessita de algo que já está morto. E, junto desse morta que pode ser também a outra de mim, provar de afetos extra-humano para acessar a voz bruta. Sendo a desumanização nesse encontro não algo a se evitar, mas, um espaço para se construir uma festa fúnebre, um rito de passagem, uma celebração do luto para algo que nasce diante de uma experiência radical e singular do corpo.

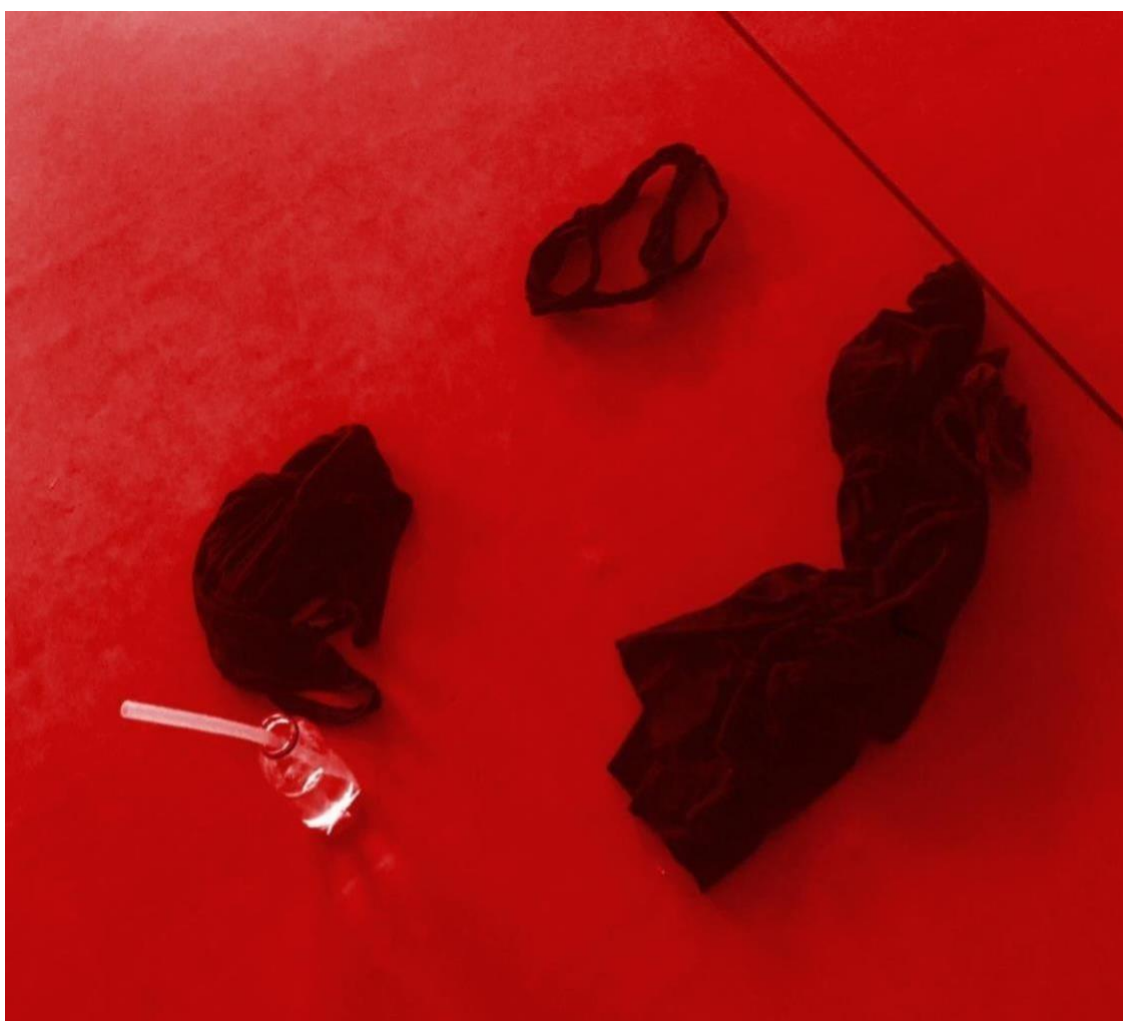


Figura 26. Treinos laboratoriais na sala HL 201 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC).
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 27. Sala DS224 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC).
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 28. Apresentação de pesquisa na Sala DS224 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC).
Imagem: Lucas Di Lacerda. Fonte: Arquivo pessoal.

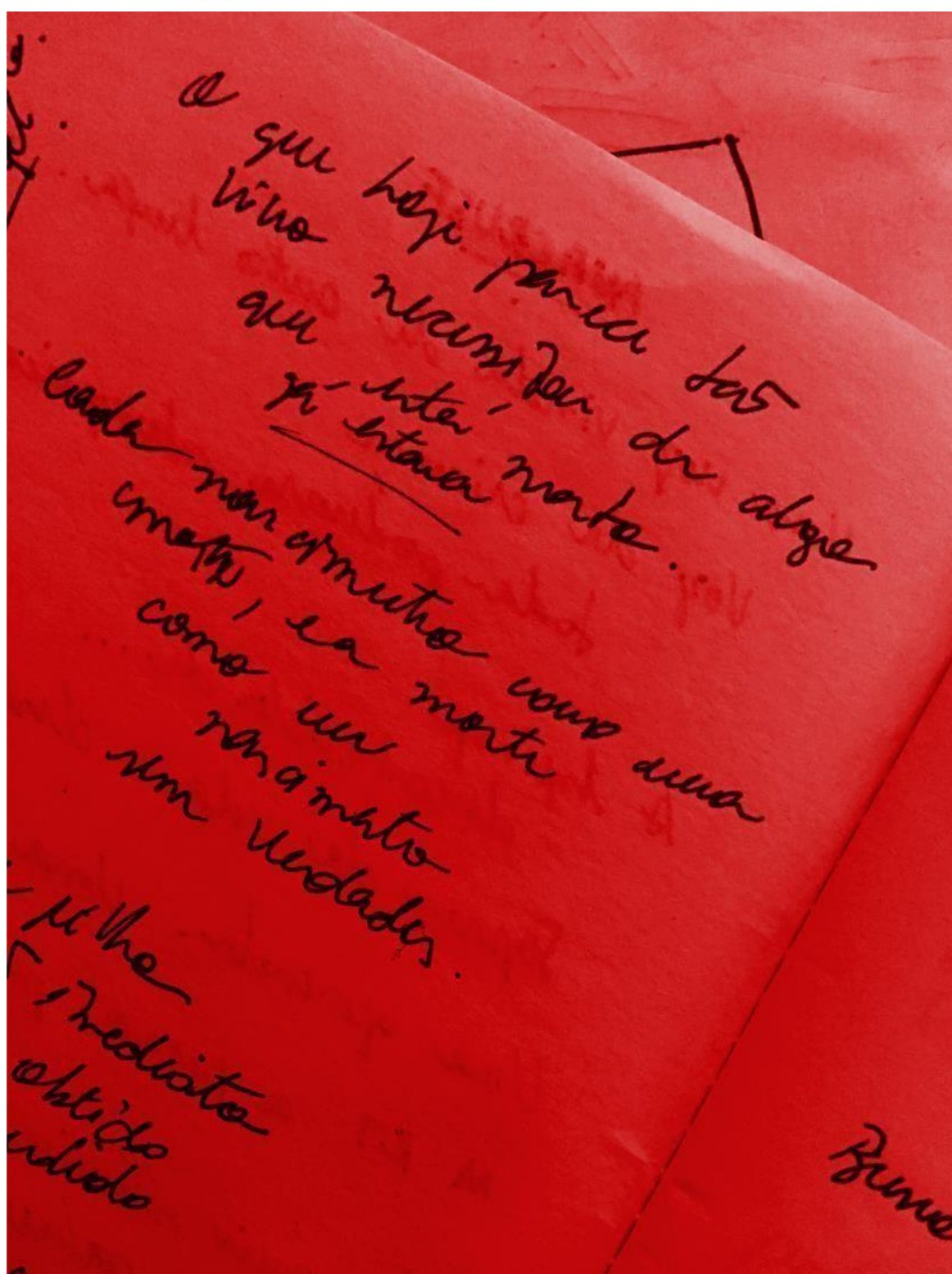


Figura 29. Escritos e rascunhos - caderno de pesquisa Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 30. Treinos laboratoriais na sala HL 201 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC).
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

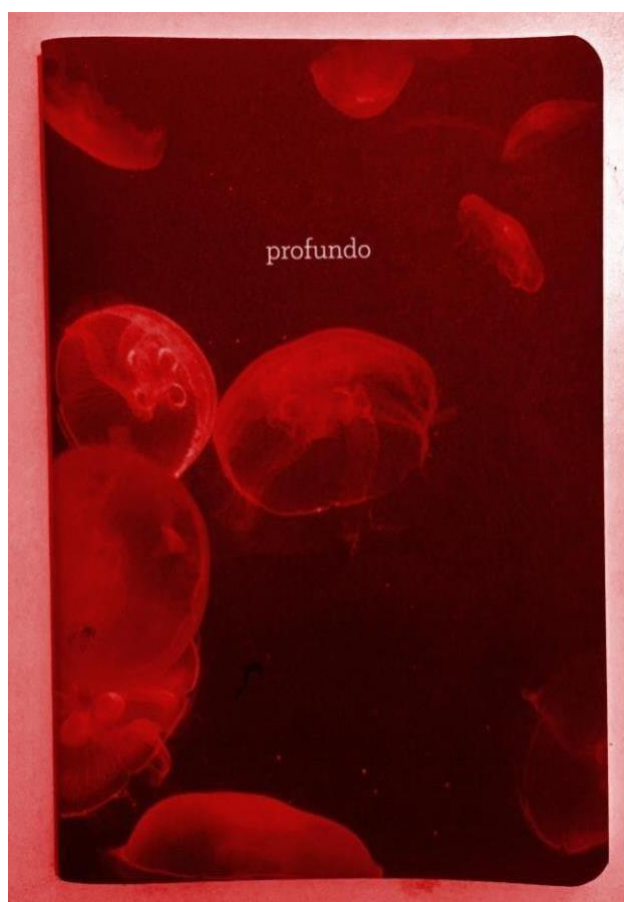


Figura 31. Caderno de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

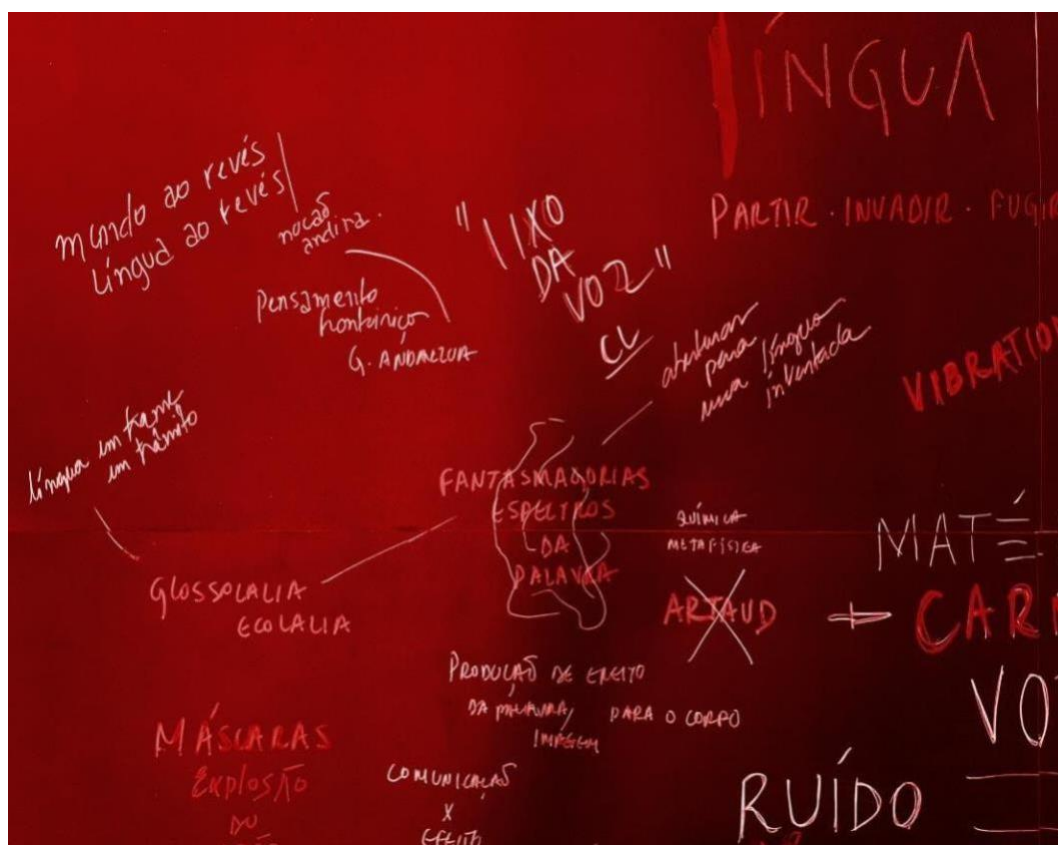


Figura 32. Diagrama da pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 33. Treinos laboratoriais na sala HL 201 do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC).
Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

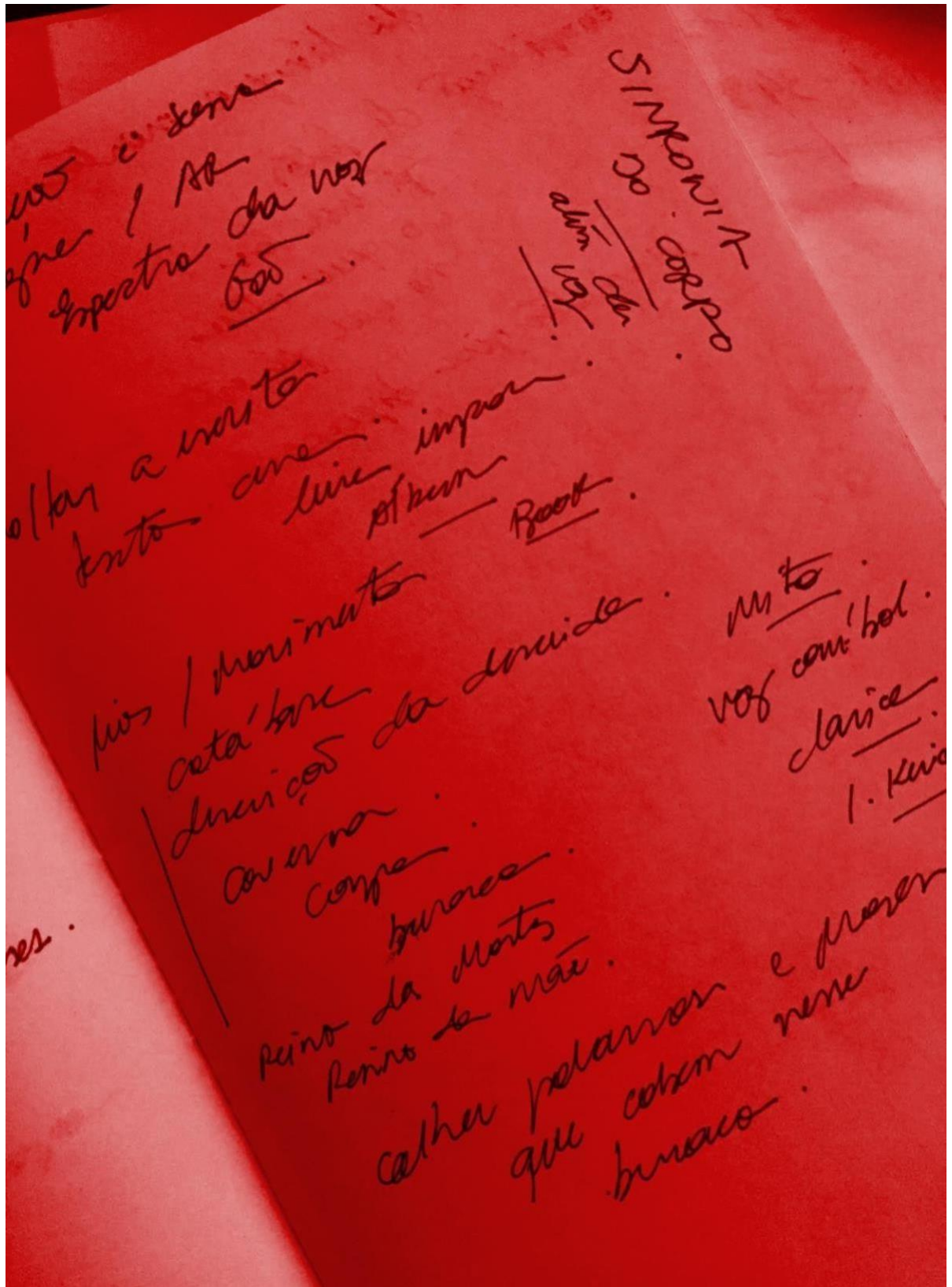


Figura 34. Escritas e rascunhos - caderno de pesquisa Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 37. Materiais de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

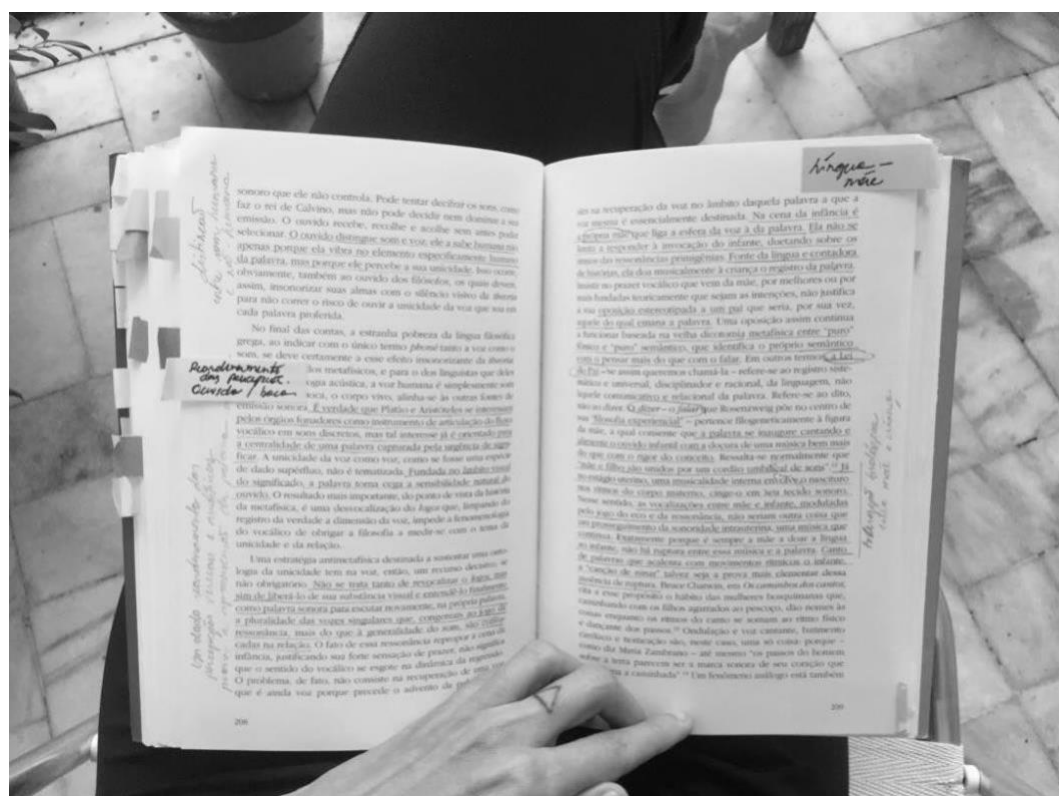


Figura 38. Materiais de pesquisa. Imagem: Loreta Dialla Fonte: Arquivo pessoal.

ANACRUSE

Uma voz vinda de outro lugar.

Voz da criança

toda-produzida selvagens.

A tríplice

desconhecida de...

Separa da vida. desaparecimento.

Uma querola. Uma droga.

M RT a forma pupila do silêncio

"O próprio silêncio diz mais sobre si
do que as palavras. E tudo que
diz é feito carne mortal."

Aquilo que ^{está} na pele

está irre a ideia
de eternidade.

Figura 41. Escritas e rascunhos - caderno de pesquisa Imagem: Loreta Dially Fonte: Arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **A arte e a morte**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena. 1985.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Org. J Guinsburg, Sílvia F. Telesi, Antonio Mercado. São Paulo: São Paulo. Perspectiva. 2014.
- ARTAUD, Antonin. **Textos de 1923 a 1946**. Buenos Aires: Caldén. 1979
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. 3a edição, Editora Martins Fontes. 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Organização, notas e tradução: Cláudio Willer. Coleção Rebeldes & Malditos. Editora: L&PM, 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. **O Grão da Voz In: O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. “**Le masque**” In, Oeuvres Complètes. Volume 2. Gallimard. Paris. 1970.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BEYER, Esther S.W. **A abordagem cognitiva em música: uma crítica ao ensino da música, a partir da teoria de Piaget**. Porto Alegre: UFRGS, 1988. Dissertação (Mestrado em Educação).
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CALDAS, Heloisa. **Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura**. Contra Capa. Rio de Janeiro. 2007.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Tradução - Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Editora Bazar do Tempo, 2022.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções / Ensaios — 1a edição**, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Postulado da Linguística**. In: Mil Platôs. São Paulo, Editora 34, 1995.

ILARI, Beatriz. Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**, Porto Alegre, n. 7. P. 17-23, 2002.

JABER, Maíra dos Santos. **O bebê e a música**: sobre a percepção e a estruturação do estímulo musical, do pré-natal ao segundo ano de vida pós-natal. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

JANOV, Arthur. **O grito primal**. Rio de Janeiro: Arte nova, 1974. KAZUO, Ohno. **Treino e(m) Poema**. N-1 edições. 2016.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. L'avant-garde à la fin du XIX e siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. **El lenguaje eso desconocido**: introducción a la lingüística. Madri: Editorial Fundamentos, 1998.

KRUEGER, Joel W. **Doing things with music**: Phenomenology and the Cognitive Sciences

LACAN, Jacques. **O seminário livro 20**: mais, ainda, 1972-1973 Rio de Janeiro, RJ: Zahar.1985.

LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro**. Trad. Clóvis Marques. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rocco digital. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LOPES, Rodolfo. **Platão. Timeu-Crítias**. Tradução do grego, introdução, notas e índices Coimbra, CECH, 2011.

LUZ, Sérgio Hecker. **Avaliação da resposta fetal à estimulação auditiva a partir da 13ª semana de gestação**: estimativa temporal da viabilidade neurológica fetal. 167 f. Tese (Doutorado em Medicina) – Faculdade de Medicina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MATIAS, G. F. **A importância da estimulação auditiva durante o período pré e pós-natal**. (monografia) CEAF - Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. Audiologia Clínica. Goiânia, 1999.

MAURANO, Denise. **A perspectiva "musicante" da voz na Psicanálise ou notas sobre o ditirambo psicanalítico.** In M. M. Dias (Org.), *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada Seminário Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses.* (PP. 87-106) São Paulo: Zagodoni. 2015.

MENEZES, P. (Org.) **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX.** São Paulo: Educ, 1992.

NOVARINA, Valère. **O avesso do espírito.** Tradução de Ângela Leite Lopes. 1ª edição, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2019.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra.** Tradução de Ângela Leite Lopes. 1ª edição, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.

NUNES, PATRÍCIA A. O. **Experiência Auditiva no Meio Intra-Uterino.** Mestrado Integrado em Psicologia, Universidade de Coimbra, Portugal, 2009. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0157.pdf>>. Acesso em: 05 de dezembro 2023

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. **Glossolalia: Voz e poesia.** São Paulo: Educ, Fapesp, Omni, 2004.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema.** Tradução: Tae Suzuki, 1ª edição. Editora N-1. São Paulo. 2016. SCHAFFER, M. **A afinação do mundo.** São Paulo: Unesp, 201.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Em estado bruto.** São Paulo. v. 17, n. 36, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em 29 fevereiro de 2024.

SONTAG. Susan. **A vontade radical.** São Paulo: Cia das Letras, 2015.

STEINER, G. **Death of tragedy (1961) in A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer,** de Eugenio Barba e Nicola Savarese, 2ª edição. Editora Routledge, 2006.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Diga que você está de acordo!:** O material Fátzer de Brecht como modelo de ação. Tese de Doutorado – Escola de Teatro/Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. 324f.

UNO, Kuniichi. **Artaud - Pensamento e o corpo.** Tradução: Christine Greiner e Ernesto Filho. Colaboração: Ana Godoy. 1ª edição. Editora N-1. 2022.

VERRI, Giovana. **A gestante exposta ao ruído:** efeitos auditivos para o feto. 1999. 35f. Monografia (Curso de Especialização em Audiologia Clínica) – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Porto Alegre, 1999. Disponível em: . Acesso em: 10 mai. 2011.

WILHEIM, Joana. **O que é psicologia pré-natal**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, M. L. Diniz Pochat, M. I. de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naïf, 2007.