

Juliana Alves Mota Drummond (org)

Pequeno Mapa de Encontros e Afetos

São João Del Rei

2015



Pequeno mapa de encontros e afetos - Livro do II Seminário Internacional CASA ABERTA e II Semana Acadêmica do Curso de Teatro da UFSJ. (Outubro, 2015). São João Del Rei: Departamento de Letras Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del Rei.

Organização: Juliana Mota

Textos em vários idiomas

ISBN:

1. Teatro
2. Música
3. Saúde do artista

Sumário

| | | |
|--|----|---|
| CASA ABERTA: UM PROJETO DE VIDA E SANIDADE DENTRO DA ACADEMIA | 07 | JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND |
| ARTIGOS PALESTRANTES E CONVIDADOS | 09 | |
| ONDE ESTÁ A BARONESA? | 11 | DAVI DE OLIVEIRA PINTO |
| O SOM DA AURA, DE HERMETO PASCOAL, E SUAS POSSÍVEIS RELAÇÕES COM O TEATRO | 18 | VINÍCIUS ALBRICKER |
| NO CAMPO DO TEATRO MUSICAL | 23 | JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND |
| OFÍCIO DO TEATRO E OS PODERES | 35 | PEDRO PAULO CAVA |
| PANELA CHEIA: PROCESSO E LINGUAGEM | 39 | CLÁUDIO ALBERTO |
| ALGUMAS NOÇÕES DE PERFORMATIVIDADE PARA O ENSINO TEATRAL | 44 | DIDI VILLELA E MARCELO ROCCO |
| ARTIGOS (CONTRIBUIÇÕES SOBRE A MEDICINA DELL'ARTE) | 51 | |
| PROBLEMATICHE DI ONOMATURGIA IN FONIATRIA | 53 | ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO ANDREA RICCI |
| NUOVO APPROCCIO LOGOPEDICO PER L'INSUFFICIENZA ADDUTTORIA IN MEDICINA DELLA VOCE GENERALE E ARTISTICA. IL METODO VOX LIBRATA | 61 | SABRINA PETYX ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO |

SATCHMO'S
SYNDROME. A CASE REPORT.
SOME DIAGNOSTIC AND
THERAPEUTIC REMARKS

77

ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO
BARBARA VALENTI
FRANCESCO GALLETTI

COMUNICAÇÕES DE
PESQUISAS CONCLUÍDAS E EM
ANDAMENTO

91

ARACI: A PERFORMATIVIDADE
"TRANS"VIADA

93

DIEGO JOSÉ DOMINGOS PEREIRA
WEVERTON ANDRADE SILVA
ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR

NOTAS SOBRE A
CIDADE ATRAVESSADA: AS
INSERÇÕES DO PROJETO
URBANIDADES EM SÃO JOÃO
DEL-REI – BREVE ESTUDO
SOBRE A ENCENAÇÃO – "DEUS É
FIEL – MARCA REGISTRADA"

97

IOLANDA DE LOURDES DE SANTOS TOMÉ
INES KAREN LINKE
LUIS CARLOS FIRMATO SILVA LEBRE
MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI

CARTAS ARTÍSTICAS: DOS
RELATOS AOS AMIGOS

99

DIEGO JOSÉ DOMINGOS PEREIRA

A PERDEDEIRA DE SAPATOS:
O PROCESSO COMO
APRENDIZADO

104

MATHEUS CORREA DOS SANTOS

A SUBMISSÃO E O DIREITO DA
MULHER A PARTIR DO
ESPETÁCULO "DEUS É FIEL –
MARCA REGISTRADA"

107

DIEGO ALEXANDRE MACHADO DE SOUZA
FERNANDA JUNQUEIRA DE SOUZA SILVEIRA

A REAÇÃO TRANSEUNTE FRENTE
A UM ESPETÁCULO
PERFORMATIVO: UM ESTUDO
SOBRE DEUS É FIEL - MARCA
REGISTRADA

111

KAUÊ ANTONIO DA SILVA ROCHA

MOVAS-SE

115

IOLANDA DE LOURDES

A RELAÇÃO DO CORPO
E AS MATERIALIDADES DO
ESPAÇO URBANO COMO
POTENCIALIZADOR DA
DRAMATICIDADE DA CENA

116

EDDER CARDOSO SABINO

PROGRAMAÇÃO COMPLETA

119

INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS

127

CASA ABERTA: UM PROJETO DE VIDA E SANIDADE DENTRO DA ACADEMIA

JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND

O projeto de pesquisa e extensão CASA ABERTA: Centro Internacional de Criação e Circulação Teatral tem como meta primeira facilitar e ampliar as relações artísticas entre a comunidade acadêmica (mais especificamente os professores, técnicos e alunos dos cursos de Teatro e Música) e a comunidade artística externa vinculada ou não a espaços formais de ensino.

A primeira ação de maior relevância do projeto se deu com a organização do I Seminário Internacional CASA ABERTA, realizado na UFSJ em 2012 com a presença de artistas e pesquisadores nacionais e internacionais como: Albert Hera, Alfonso Gianluca Gucciardo e Narciso Telles. No primeiro semestre de 2015 foi criado o concerto cênico Na boca do Povo: Canções de Chico para a Cena com a participação de alunos e professores do curso de Teatro e Música, contando também com a participação de músico da comunidade local. No segundo semestre de 2015 iniciamos novo processo de pesquisa tratando dos temas Memória, Música e Formação do Ator e que tem como objetivo a construção de espetáculo partindo de cantos tradicionais brasileiros.

Ainda no segundo semestre de 2015, no período de 26 de Outubro a 08 de Novembro, se deu o II Seminário Internacional CASA ABERTA onde foi proposta a discussão sobre a relação entre Teatro e Música e, também, entre Medicina e Arte. O evento contou com um grande número de atividades interdisciplinares em sua programação como mesas de debate, palestras, espetáculos e aulas abertas. Os textos que compõe este livro foram propostos por palestrantes e convidados do referido evento e apresentam-se como uma importante contribuição para o caminho de troca entre Teatro, Música e Saúde do Artista.

O livro é dividido em três blocos: o primeiro traz artigos sobre teatro e música, o segundo nos oferece contribuições sobre a saúde do artista, e o terceiro bloco apresenta um breve panorama de pesquisas (concluídas ou em andamento) propostas por professores e alunos do curso de Teatro da UFSJ.

Nos anexos temos a grade de programação do que foi o II Seminário Internacional CASA ABERTA e II Semana Acadêmica do Curso de Teatro da UFSJ. Temos ainda sinopses das intervenções artísticas (teatro, música, dança, circo e artes plásticas) que também fizeram parte do evento.

Boa leitura!

Durante toda a minha formação como artista tive o privilégio de encontrar no meu caminho pessoas de diversas culturas, que trabalhavam (e continuam trabalhando) com estéticas novas e instigantes. Essas pessoas sempre arrancaram de mim um olhar de encantamento. Esse tipo de encontro motivou minha ida pra Itália, pra República Tcheca, pra Rússia e pra tantos outros lugares que alimentaram e construíram grande parte da professora que sou hoje. Meu caminho foi fortemente influenciado por esses mestres da academia, de fora dela e dos saberes populares e foi por acreditar na importância do diálogo entre as partes que propus a criação do CASA ABERTA. As pessoas que me conhecem de verdade (se é que é possível conhecer alguém) sabem o quanto ter a casa aberta, os poros, olhos e ouvidos abertos é importante pra mim. Eu preciso me encontrar com o outro. É assim que me alimento. É assim que consigo equilibrar o aprendizado das exigências e burocracias diárias e o fogo que me motiva a criar. Espero que sirva pra alguma coisa. Espero que sirva pra alguém. Espero que motive voos e saltos. Espero que o livro, o evento, a pesquisa, o show e o espetáculo toquem alguém e que esse alguém também desfrute da alegria de ter a casa aberta.



Artigos palestrantes e convidados



“ONDE ESTÁ A BARONESA?”

Mas, o ser alucinante não é a verdade da voz? O espaço total da voz não é um espaço infinito?

Roland Barthes

Davi de Oliveira Pinto*

Neste texto, descrevo e discuto algumas dentre as muitas influências dramaturgias e operísticas presentes na mini-ópera “Onde está a Baronesa?”, primeiro trabalho artístico concluído pelo Grupo de Pesquisa ÁRIA: TEATRO E MÚSICA EM DIÁLOGO¹ (doravante ÁRIA).

Antes de apresentar as influências, me parece importante expor alguns antecedentes do ÁRIA e dos seus respectivos propósitos investigativos.

Na minha adolescência, logo após a morte de meu avô materno, o “vovô Rodolpho” (com “ph” mesmo...), fui o único que se interessou pela coleção de discos de música erudita, em grande parte ópera, alguns vinis de 78 RPM e outros de 33 1/3 RPM. Eu morava aqui, em São João Del Rei, e meu avô, em Belo Horizonte. Trouxe todos os discos para cá e comecei a aventura de conhecer a ópera, durante a qual eu fiquei permanentemente fascinado pela voz dos cantores líricos.

Uma voz lírica me influenciou de maneira indelével: Maria Callas. Não sabia quem ela era, eu estava, como fazia costumeiramente, escutando um dos álbuns de óperas completas do meu falecido avô, a ópera era “O Barbeiro de Sevilha”, do compositor italiano Gioachino Rossini, e a ária era “Una voce poco fa” (algo como “Uma voz, há pouco”, em português).

Ao ouvir os embelezamentos de *coloratura* (nome que designa vozes capazes de executar intrincadas escalas, misturando as notas ligadas – *legato* – com as notas destacadas – *staccato* – numa velocidade fora do comum, além de, no caso das sopranos, alcançarem notas sobreagudas) que Callas fazia, com uma voz estranha,

* Ator formado pelo curso técnico do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (1989), Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1995), Especialista em Arte/Educação pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2000), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008) e Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Atualmente é Professor Adjunto II do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Tem experiência na área de Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: espectador teatral (conceituação, mediação e recepção); diálogos entre teatro e música; ensino-aprendizagem de teatro. Além de ator, com o nome artístico de Davi Dolpi, exerce, também, as funções de diretor, dramaturgo e compositor de canções para teatro, entre outras.

¹ <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4384755304947106>

que não tinha a homogeneidade normalmente requerida para as vozes líricas, ouvindo-a cantar, digamos, com “várias vozes ao mesmo tempo”, fiquei obsecado pelo “grão” da sua voz.

Tomo a metáfora do “grão” emprestada de Roland Barthes, que elabora:

*O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto do “grão” de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra), terei que refazer meu critério de avaliação, critério, sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que executa, e essa relação é erótica, mas não é “subjetiva” (não é o “sujeito” psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo – exprimi-lo – mas, ao contrário, perdê-lo). Essa avaliação será feita sem lei; negará a lei da cultura bem como a lei da anticultura; desenvolverá, mais além do sujeito, todo o valor que se esconde por trás de **gosto** ou de **não gosto**.² [grifos do autor]*

Fiquei atordoado por sentir o “corpo” naquela voz, a sua materialidade sonora me impactava, me instigava, me intrigava. A voz de Callas se distinguia misteriosamente das demais vozes que ouvia naquela gravação. Talvez eu não conseguisse distinguir o que estivesse por trás do “gosto” ou “não gosto”, como diz Barthes, minha relação era a deter sido conquistado profundamente, minha sensação era a de um fogo que se acendeu e me levou a procurar mais e mais e mais gravações e a saber mais e mais e mais sobre Maria Callas.

Quando, não me lembro ao certo o ano, talvez 1988, algo assim, eu vi, pela primeira vez, numa mostra do Cine Humberto Mauro, que fica no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, um dos raros registros audiovisuais de Maria Callas cantando, no caso, era um concerto que ela fizera na Alemanha, em Hamburgo, no ano de 1959, tudo o que eu já havia experimentado em relação ao “grão” da voz de Callas, eu senti, com a mesma devastadora intensidade, no nível da imagem.

Seria, talvez, o “grão” do corpo de Callas? O “corpo” do corpo da cantora lírica, eternizado em película cinematográfica?

O fato é que, para mim, uma correspondência absoluta entre a voz e o corpo se confirmava diante dos meus olhos, era como se eu reconhecesse algo que já havia antevisto, apenas ouvindo e ouvindo e ouvindo aquela voz.

Trago aqui uma citação de John Ardoin que fez parte dessa minha busca de conhecer mais e mais a dona da voz que havia, digamos assim, me aprisionado esteticamente:

O tom e a intensidade estavam tão maravilhosamente ligados na voz de Maria Callas, que é impossível diferenciá-los. E esta relação íntima é que constituía afinal de contas sua estrutura de artista. Em suas representações, não ofereceu jamais uma série

² BARTHES, Roland. O grão da voz. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 244.

*de agudos ligados de qualquer modo; para ela, um recitativo precisava da mesma preparação e reflexão que uma ária. O público era obrigado a recusar ou aceitar o conjunto de representação e concepção do personagem que ela representava.*³

Destaco o seguinte aspecto da citação acima: Ardoïn afirma que, para Callas, um recitativo (nome que designa trechos musicalmente mais simples e nos quais a melodia cantada se aproxima, até certo ponto, dos movimentos sonoros da voz falada) e uma ária (nome que designa uma melodia em que o cantor lírico apresenta – cantando sozinho ou, no máximo, apoiado por um coro – uma determinada faceta do respectivo personagem) eram objeto de igualmente exaustivo trabalho de criação.

Dito de outra forma: o “grão” da voz de Callas está vivamente presente em todas as notas emitidas, desde uma grande ária como “Casta diva” (algo como “casta deusa”, em português), da ópera “Norma”, de Vincenzo Bellini, até uma frase curta como “Qual fiamma aveva nel guardo” (algo como “Que chama tinha no olhar”, em português), da ópera “Os palhaços”, de Ruggero Leoncavallo.

Corpo e voz. Teatro e música. Estava lançada a semente da pesquisa, mas disse eu só viria a ter consciência há pouco tempo, cerca de vinte e sete anos depois daquele dia.

Assisti a essa exibição do concerto de Callas durante a minha formação como ator, no curso técnico do Centro de Formação Artística (CEFAR) do Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Nessa altura, eu pude fazer muitas aulas de canto, paralelamente à minha formação no CEFAR, estudando com mestres tais como Vânia Lovaglio e o saudoso Ataulfo Cardoso.

Ao longo dos meus primeiros anos de carreira artística, tive a oportunidade de cantar em cena no espetáculo infantil “Anjos e Abacates”, com texto e direção de Eid Ribeiro, e em “Amores de Azevedo”, com texto de Arthur Azevedo e direção minha. Eu compus as canções desse espetáculo, no qual eu dividia o palco com a grande atriz Iara Fernandez, que, já há onze anos, é a minha esposa querida. Foram amores fictícios, em cena, que, num certo dia, se tornaram um amor bem real, na vida.

Em 1998, criei um grupo de teatro, que chamei de +de30, para poder continuar cantando em cena. Além de números cênico-musicais, montamos dois espetáculos: em 2002, “Santa Edwiges Contabilidade”, com texto, música e direção meus e, em 2005, “Arnaldo e Cecília”, também com texto, música e direção meus. Aproveitei para agradecer a todos os que integraram o grupo e também aos que colaboraram conosco para que realizássemos nossa trajetória de oito anos de existência.

“Arnaldo e Cecília” foi, digamos assim, a minha primeira mini-ópera. Nela, havia a prima donna, ou seja, a cantora protagonista, o cantor principal, o coro

³ ARDOIN, John. A arte e a vida. In: _____; FITZGERALD, Gerald. *Callas*. Tradução de Vera Mourão. Salamandra Consultoria Editorial S/A: Rio de Janeiro, 1987, p. 19.

(formado por quatro atores), o maestro e até a orquestra (“sintetizada” em um violonista). Havia a abertura instrumental, o coro introdutório, a ária da prima donna (com direito a coro de apoio), a ária do cantor principal, e os conjuntos vocais (duetos e trios). Sem deixar de fora a sequência de agradecimentos dos cantores, músico e maestro, que costuma ser um espetáculo à parte quando terminam as óperas.

É preciso acrescentar uma informação fundamental: toda essa citação de características da ópera, fizemos em chave de paródia, entendendo-a aqui tal como Marta Morais da Costa, que afirma tratar-se *de recriação geralmente cômica ou imitação burlesca de uma obra, gênero, estilo ou estereótipo literário, como sentido crítico insinuado ou explícito*⁴.

Termino agora o relato e reflexão sobre os antecedentes de “Onde está a Baronesa?” e passo a descrever e discutir algumas características dramáticas e operísticas dessa mais recente mini-ópera.

Do ponto de vista dramático, a mini-ópera é influenciada pelo sainete que, segundo Neyde Veneziano,

*[...] é uma peça musicada e curta de sabor naturalista, que retrata tipos populares sem grandes preocupações com a estrutura dramática. O interesse está na apresentação da realidade em si, com personagens cujas verdades seriam facilmente compreendidas pelo público.*⁵

A partir do diálogo com a citação de Veneziano, constato que a obra em foco é, de fato, uma peça curta musicada, mas não musicada no sentido de alternar diálogos falados com canções, duetos, trios, conjuntos etc. É uma peça curta toda musicada, toda cantada.

Não há, como descreve a autora, “grandes preocupações com a estrutura dramática”, o que eu exemplifico expondo o enredo de “Onde está a Baronesa?”

O enredo surgiu de um material que Simone Silvestre Fernandes, coordenadora do Programa SENTIDOS URBANOS: PATRIMÔNIO E CIDADANIA, do qual sou colaborador, enviou para mim, sobre a Baronesa que dá nome ao casarão onde funciona o escritório técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Ouro Preto.

Eu já tinha em vista a criação de uma nova mini-ópera, e havia pedido à Simone que me passasse algumas informações sobre a Baronesa de Camargos.

Diante do material que recebi, fiquei sabendo que ela, a Baronesa, havia realmente morado naquele casarão, e que, certa vez, ele e o marido, o Barão de Carmagos, receberam, numa fazenda que tinham, nos arredores da cidade, D. Pedro II e sua esposa, a imperatriz D. Teresa.

Durante a estadia do casal imperial, D. Tereza quis ir até a “imperial cidade de Ouro Preto”. A Baronesa de Camargos, então, mandou que alguns dos seus escravos

⁴ COSTA, Marta Morais da. Paródia. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R; LIMA, M. A. de. *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 231.

⁵ VENEZIANO, Neyde. Sainete. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R; LIMA, M. A. de. *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 227.

escoltasse a imperatriz na ida e na volta. Depois da partida de D. Pedro II e da sua esposa, a Baronesa decidiu homenagear a imperatriz, alforriando os escravos que haviam escoltado D. Tereza. A imperatriz, ao saber disso, condecorou a Baronesa com o título de Viscondessa de Camargos.

Desse conjunto de fatos episódicos, eu criei o trecho que constitui a dramaturgia de "Onde está a Baronesa?"

É o seguinte: dois mensageiros chegam à casa da Baronesa para dar a ela a notícia da condecoração. No entanto, não a encontram imediatamente. Vão procurá-la em outra parte, ao que ela chega se apresenta ao público.

Quando os mensageiros a encontram e estão prestes a contar-lhe a novidade, a Baronesa é tomada de um medo horrível das pessoas que estão diante de si. Não sabe quem são, o que querem dela.

Os mensageiros esclarecem que são cidadãos que a admiram, e por isso vieram vê-la na sua casa. Ela, então, passa do susto ao riso e ordena que os mensageiros sirvam chá aos presentes.

O restante do enredo fica como surpresa para quem ainda não assistiu a mini-ópera.

Há, também, outra característica a ser destacada, na dramaturgia que estou examinando aqui: a metateatralidade.

Em breves palavras, de autoria de Patrice Pavis, o metateatro é um *teatro cuja problemática é centrada no teatro que "fala", portanto, de si mesmo, se "auto-representa"*⁶.

Os exemplos, em "Onde está a Baronesa?" são os mensageiros se dirigindo aos espectadores como aqueles que estão "no lugar de onde se vê" (significado de teatro, palavra de origem grega)⁷, o que também faz a Baronesa, quando, de repente, o terror a assalta quanto a eles e elas "no lugar de onde se vê".

No final... Bem, o terceiro exemplo fica também como um fator de curiosidade para que aqueles que ainda não assistiram o trabalho, o façam na primeira oportunidade.

Do ponto de vista operístico, "Onde está a Baronesa?" recebe influência da opereta, gênero operístico de origem europeia inaugurado pelo compositor alemão Jacques Offenbach⁸.

De acordo com Rubens José Souza Brito, a opereta tem, entre suas características, uma estrutura dramática que, *assentando-se na ópera, permite um desenvolvimento qualificado por traços estilísticos épicos, líricos e dramáticos, e disposto cenicamente através de diálogos, cantos e danças*⁹.

Brito salienta que a temática da opereta

⁶ PAVIS, Patrice. Metateatro. In: _____. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 240.

⁷ MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. Ática: São Paulo, 1998, p. 7.

⁸ BRITO, José de Souza. Opereta. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 226.

⁹ *Idem, ibidem*.

*[...] se refere, via de regra, ao cotidiano do espectador e que a ação dramática constrói seu espaço e tempo dramáticos em correspondência a essa atualidade; dessa forma, personagens, cenários e figurinos remetem o espectador ao seu próprio universo real, o qual é abordado de maneira notadamente alegre e otimista através do uso, em profusão, de elementos cômicos [...]*¹⁰

Seguindo o autor citado, vejo que há momentos épicos (a Baronesa contando o caso da hospedagem do casal imperial), líricos (quando a Baronesa expressa apenas a sua emoção, seja horror ou contentamento) e dramáticos (a dificuldade que encontram os mensageiros em contar à Baronesa que foi alçada a Viscondessa).

Para cada um desses momentos, um estilo musical é convocado.

No caso da narrativa épica da ilustríssima visita, a Baronesa canta um samba. Ou seja, um estilo musical que não é normalmente associado ao mundo da ópera. Mas faz parte da minha bagagem musical, de da maioria dos brasileiros, sendo, talvez, o estilo musical brasileiro mais conhecido nos quatro cantos do mundo.

No caso tanto do pavor quanto do regozijo, há uma citação de inúmeras passagens operísticas em que o cantor ou cantora emite uma sequência de vogais em *stacatto*, ou seja, uma série de “oh, oh, oh” ou de “ah, ah, ah”. O mais célebre exemplo desse modo de articulação da melodia vocal talvez seja a segunda ária da Rainha da Noite, da ópera “A Flauta Mágica”, de Mozart. Por sinal, há uma citação direta dessa ária num dos momentos que aqui estou chamando de “líricos”, ao acompanhar Brito.

A nuance dramática atravessa as melodias que compus, e fica mais no plano dramatúrgico do que no operístico.

O uso de elementos cômicos é uma constante, comum à opereta e à mini-ópera que aqui focalizo.

Do ponto de vista mais estritamente musical, sem dúvida, Rossini é um dos compositores que mais me influenciam na composição das mini-óperas, e não deixou de ser assim em “Onde está a Baronesa?”

Esse compositor tinha um “truque”, tal como denominam Carlyne Abbate e Roger Parker, utilizado nas aberturas de suas óperas, peças exclusivamente concebidas para a orquestra:

*A abertura é também o lugar principal do mais famoso de todos os truques rossinianos, o “crescendo de Rossini”, no qual uma sequência de oito ou dezesseis compassos será seguidamente repetida, a cada vez com uma orquestração e um nível dinâmico mais intensos. Nesses crescendos, a repetição era, claramente, uma parte do prazer: o fato de todos saberem desde o início como um crescendo ia se desenvolver estimulava a antecipação e seu efeito visceral, em vez de amortecê-los.*¹¹

¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹ ABATTE, Carlyne; PARKER, Roger. *Uma história da ópera – os últimos quatrocentos anos.* Tradução de Pualo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 233.

Comparando a descrição feita pelos autores e a minha singela mini-ópera, reparo que, em certa medida, há uma estrutura algo “rossiniana”, em particular nos dois primeiros conjuntos vocais: quando as vozes angustiadas dos mensageiros se sobrepõem à voz sobressaltada da Baronesa, quando ela “descobre” que não conhece as pessoas para as quais estava há pouco se apresentando, há uma repetição de compassos que é feita num crescendo, sobretudo de andamento; a mesma estrutura e dinâmica se encontra na sobreposição das vozes estupefatas dos mensageiros à voz ligeiramente histérica da Baronesa, quando fica sabendo que os “desconhecidos” são pessoas que a vieram ver por nutrirem grande admiração por ela.

Quanto ao prazer de que falam Abbate e Parker, nada posso dizer. Apenas espero que os espectadores de “Onde está a Baronesa?” gostem tanto desses crescendos quanto nós, que os estamos executando.

Aproveito para agradecer o empenho, o companheirismo e persistência o Mauronildo Rocha e da Paula Lopes, que dividem comigo a cena e o sonho de “Onde está a Baronesa?”.

Não posso deixar de finalizar também agradecendo à professora Juliana Alves Mota Drummond, pela oportunidade de compartilhar a minha fala, na Mesa Redonda “Interfaces Música e Cena: um olhar sobre a cena contemporânea”, este meu texto e também a minha mini-ópera, como partes integrantes de um evento da envergadura do II Seminário Internacional CASA ABERTA e II Semana Acadêmica do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei.

Sei que um texto acadêmico não deve se transformar num festival de agradecimentos, mas não há como não ser dessa forma, afinal, neste texto, não está somente colocado um esboço de uma futura teorização mais ampla e profunda sobre o diálogo entre o teatro e a música que pretendo empreender com o ÁRIA.

Neste texto, eu celebro a minha retomada do desejo de ser ator, diretor, dramaturgo e compositor de canções para teatro, entre outras apaixonantes funções. Festejo a força me impulsionou a chegar até onde estou e que, para continuar apoiando as minhas iniciativas acadêmicas, não pode mais deixar de se expressar concretamente, no fazer teatral e musical.

O SOM DA AURA, DE HERMETO PASCOAL, E SUAS POSSÍVEIS RELAÇÕES COM O TEATRO

*Aquilo que a gente chama de fala,
nós estamos a cantar.
(Hermeto Pascoal)*

VINÍCIUS ALBRICKER¹²

Escrevo este texto enquanto ouço músicas de Hermeto Pascoal. Faço isso para que o meu corpo e a minha aura entrem em sintonia com a arte deste mago da música.

Hermeto nasceu em Olhos d'Água/AL, em 02 de junho de 1936, e foi criado em Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, estado de Alagoas. Atualmente com 79 anos de idade, Hermeto continua com muita alegria e energia, brindando os palcos do mundo com sua música que ele batiza de Música Universal. Sugiro ao leitor que ainda não o conhece que faça de pronto uma pausa nesta leitura para pesquisar no *youtube* por "Hermeto Pascoal". Lá encontrará uma enorme coleção de vídeos e áudios para saborear. Não se pode morrer antes de conhecer este artista que é a própria materialização da música em forma humana.

(Pausa para quem não conhece Hermeto Pascoal ir conhecê-lo no *youtube*)

ou

(Pausa para quem já conhece Hermeto Pascoal ir rever ou ver algo novo dele no *youtube*)

Agora que o caro leitor já tem uma ideia de quem seja este renomado compositor, maestro, multi-instrumentista, arranjador, sábio e mestre da música chamado Hermeto Pascoal (também conhecido como Campeão), falarei um pouco sobre uma de suas mais singulares invenções: o Som da Aura.

Para Hermeto, o Som da Aura é a música da aura de uma pessoa, de um animal ou até de um objeto. É a música que ele, Hermeto, ouve – com seus ouvidos absolutos –

¹² Artista de teatro e música. Atualmente faz doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob a orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta. É, também, professor substituto do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

através da voz da pessoa, do animal ou do objeto¹³ e traduz em sons de instrumentos musicais convencionais e/ou não convencionais.

Hermeto ouve a fala como sendo canto. Fala é música. Não há separação. Nas palavras do Campeão: *o verdadeiro cantar, eu digo com convicção, com certeza, é a fala da gente*.¹⁴ Nesse sentido, Hermeto também considera música os sons dos pássaros, da corrente do rio batendo nas pedras, do vento nas folhas, dos pedaços de ferro que caem e são empilhados, das risadas e do choro das crianças, enfim, tantos quanto forem os sons possíveis de encontrar no mundo.

Em sua obra, Hermeto sempre explorou a fusão da voz humana com instrumentos musicais. Timbres completamente singulares emergem dessas fusões que combinam, por exemplo, o gramelô cantado pela(s) cantora(s) à mesma melodia de um sax, de uma flauta ou de um piano. Pode-se ouvir nitidamente essa fusão, por exemplo, em composições como *Úrsula*, *Camila* e *Taiane*, todas do CD *Mundo Verde Esperança*.

A fusão do instrumento musical à voz humana é uma das características marcantes da obra de Hermeto. Essa fusão acontece tanto com a voz que o senso comum considera “cantada” quanto com a voz considerada “falada”. A fusão que nos interessa neste texto é a fusão do instrumento musical à voz falada. Esta é possível e perceptível através do Som da Aura.

Para tocar um Som da Aura, primeiro Hermeto ouve a fala (normalmente gravada) e traduz a entonação desta em melodia, normalmente pelas teclas de um teclado ou de um piano. Em seguida, foca na harmonia que a entonação da fala lhe provoca a ouvir e toca uma sequência de acordes junto com a fala. Por último, o Campeão dá atenção ao ritmo que emana da fala e, às vezes, acrescenta algum outro instrumento, como um pandeiro ou um triângulo, para ajudá-lo a traduzir o Som da Aura. Hermeto costuma trabalhar com falas humanas ou sons de animais previamente gravados. Então, ele vai para o estúdio e experimenta tocar o Som da Aura por cima dessas gravações (que são colocadas em *looping*) até que seus ouvidos fiquem saciados.

Mas, afinal, o que é essa “aura” que Hermeto consegue ouvir e traduzir em sons musicais? Para Hermeto, o Som da Aura é a energia do som da voz de uma pessoa. Assim, a aura de uma pessoa, a sua energia irradiante, emana por sua fala e faz-se audível como música aos ouvidos de Hermeto Pascoal.

Em uma rápida busca nos dicionários, podemos encontrar definições de “aura” que parecem se afinar à ideia de Hermeto. De acordo com o dicionário Houaiss, um dos

¹³ Para Hermeto, os objetos também falam. Barras de ferro falam e Hermeto afirma conseguir ouvir os objetos falarem desde criança. Conferir: <<https://www.facebook.com/ItibereZwargEGrupo/posts/538813946251655>> (Último acesso em 30/09/2015)

¹⁴ Informação oral disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bfL_vHSONuY> (Último acesso em 30/09/2015)

significados de “aura” é: *suposta manifestação de substância etérea que irradia de todos os seres vivos, somente perceptível por pessoas de sensibilidade especial*.¹⁵ Certamente Hermeto é uma dessas “pessoas de sensibilidade especial”. Mas até que ponto todos nós também não temos essa sensibilidade especial? Será que todos nós conseguimos perceber a aura dos outros, mas nunca tivemos a curiosidade de despertar a sensibilidade necessária para isso?

Vamos a outros dicionários. No Michaelis lê-se: [...] *emanação fluidica que rodeia o corpo humano como uma luz ou fosforescência, observável principalmente ao redor da cabeça e na extremidade dos dedos*.¹⁶ É possível pensar que essa “luz”, para os ouvidos altamente sinestésicos de Hermeto Pascoal, significa o mesmo que som. Seguindo esse raciocínio, lê-se no Dicionário Caldas Aulete: *suposta qualidade imaterial que cerca algumas pessoas e substância etérea que alguns creem irradiar-se de todos os seres vivos, perceptível pelos clarividentes*.¹⁷ Podemos pensar que essa “qualidade imaterial”, ou essa “substância etérea”, irradiam também do som da voz de uma pessoa ou de um animal ou até de um objeto. E é esta irradiação que Hermeto ouve para criar o Som da Aura.

Outra definição interessante da palavra “aura”, segundo o Dicionário Aurélio: *hálito*.¹⁸ Essa definição faz pensar que a aura não é algo que está só em volta da pessoa, mas que também está dentro dela. Para criar o som da aura é preciso escutar o hálito do outro, ou seja, o som que sai pela boca do outro e faz vibrar todo o seu corpo e o espaço à sua volta.

Hermeto já gravou Som da Aura de poesia declamada, de locutor de futebol de rádio, de variedades de pássaros, de político corrupto, de atores de cinema e de documentários e, inclusive, da sua própria voz gravada falando sobre a relação entre o trem, a saudade e a alegria.¹⁹ Diversos exemplos podem ser conferidos no *Prezi* intitulado *O Som da Aura de Hermeto Pascoal*.²⁰ Há também uma ótima palestra do músico americano Richard Boukas, com análises de alguns Sons da Aura compostos por Hermeto.²¹ Boukas apresenta alguns dos Sons da Aura mais conhecidos de Hermeto e tece elogios à sensibilidade do Campeão.

Itiberê Zwarg, pupilo e parceiro do mestre Hermeto, também já tocou o Som da Aura de sua própria voz falada. Itiberê utilizou uma gravação de quando tinha apenas

¹⁵ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. CD-ROM, v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

¹⁶ <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>> (último acesso em 30/09/2015)

¹⁷ <<http://www.aulete.com.br/aura>> (último acesso em 30/09/2015)

¹⁸ <<http://dicionariodoaurelio.com/aura>> (último acesso em 30/09/2015)

¹⁹ O vídeo *Hermeto Pascoal - 02 - Viva o Trem*, em que o Campeão faz Som da Aura de si mesmo, utilizando apenas a própria voz, está disponível no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBP8ZZH6Xso>> (último acesso em 30/09/2015)

²⁰ *Prezi* disponível no link <<https://prezi.com/li6svitkhvg6/o-som-da-aura-de-hermeto-pascoal/>> (último acesso em 30/09/2015)

²¹ O vídeo da palestra pode ser conferido no link <<https://www.youtube.com/watch?v=7RUIbU6CMx0>> (último acesso em 30/09/2015)

quatro anos de idade e era entrevistado por seu tio Ernesto Zwarg. Um Som da Aura de duas pessoas em diálogo! Podemos ouvir esta experiência na primeira faixa do CD *Identidade*, do Itiberê Zwarg & Grupo.

Segundo a musicista Aline Morena, *Hermeto diz que num futuro bem próximo o Som da Aura será um recurso muito utilizado no cinema e no teatro.*²² O próprio Hermeto tem explorado novas formas de utilizar o Som da Aura em suas apresentações ao vivo, sem o recurso da gravação. Um exemplo disso pode ser visto em *Workshop com Hermeto Pascoal - Som da Aura.*²³ Neste exemplo, um voluntário repete uma frase por diversas vezes enquanto Hermeto cria a melodia e, em seguida, a harmonia de acordo com o Som da Aura que ouve. Tudo isso ao vivo e sem ensaio.

Para utilizar o Som da Aura no teatro, certamente dependeremos de alguém com um ouvido minimamente apurado. Não necessariamente um ouvido absoluto e mágico como o de Hermeto, mas um ouvido capaz de captar sutilezas no som da voz que vão além das palavras e da entonação. Um ouvido aberto para o outro, para as irradiações da aura do outro, já é um ouvido musical.

O Som da Aura pode surgir como um desafio ao ator, para que saia do lugar comum de dizer palavras meramente decoradas e passe a dizê-las por inteiro, com energia, com aura! Pode ser uma ferramenta eficaz para possibilitar que o ator ouça os traços invisíveis que sua voz desenha no espaço cênico.

O Som da Aura pode surgir também como um recurso de encenação, um elemento novo de jogo para atrair a atenção do espectador e lhe propor novas sensações. No espetáculo *A Noite de Picasso*, por exemplo, gravei minha voz falando um trecho do texto do espetáculo e convidei o meu pai – o músico Marcos Albricker – para gravar o Som da Aura desse trecho.

O trecho em questão falava sobre a descoberta da obra de arte que iria revolucionar o mundo: a conversa gravada. Então, os diretores do espetáculo – Luiz Otavio Carvalho e Lúcio Honorato – tiveram a ideia de utilizar a gravação do Som da Aura da seguinte maneira: primeiro, eu falaria as palavras do texto ao vivo, como se estivesse gravando em um gravador de fita k7 que estava em minhas mãos; em seguida, o meu companheiro de cena – Décio Nogueira – pegava o gravador de minhas mãos, voltava a fita e apertava o play. Neste momento do play, era acionada a sonoplastia eletrônica com o Som da Aura gravado por meu pai. A iluminação da cena ficava quase nula para evidenciar o Som da Aura à escuta dos espectadores. Dessa forma, os espectadores puderam apreciar duas vezes o mesmo trecho de texto – proferido com a mesma entonação e o mesmo ritmo – em duas perspectivas distintas: a primeira, pela perspectiva da minha fala; a segunda, pela perspectiva da

²² <<http://www.hermetopascoal.com.br/>> (último acesso em 30/09/2015)

²³ Vídeo disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=bfl_vHSONuY> (último acesso em 30/09/2015)

aura da minha fala materializada em som pelos timbres do teclado tocado por meu pai.²⁴

Hermeto deve ter razão sobre a sua previsão citada por Aline Morena. O Som da Aura, por sua natureza de tocar o invisível, se aproxima muito do teatro. A experiência do Som da Aura pode ser interessante tanto para o ator como para o espectador. Questões técnicas, como não saber tocar nenhum instrumento musical, não precisam ser obstáculos ao ator para que experimente o Som da Aura em cena. Os atores podem usar sua própria voz ou até tocar instrumentos musicais de forma adaptada e simplificada.

Não precisamos, necessariamente, ter os ouvidos misteriosos de um pássaro Lira da Austrália²⁵, como tem o Campeão Hermeto Pascoal, para nos aventurarmos com as possibilidades do Som da Aura no teatro. O que precisamos ter é atenção, vontade e coragem. Que tal imaginar, por exemplo, um coro de tragédia grega entoando Sons da Aura? Como isso poderia afetar os sentidos dos espectadores e dos atores de uma maneira singular? E um monólogo de "Ser ou não ser" em que a aura de Hamlet fosse 'hermeticamente' traduzida em som? E como seria o Som da Aura de um *performer* dadaísta? Como o Som da Aura poderia compor a comicidade de um jogo de palhaços? Como se comportariam os nossos ouvidos ao não conseguirem delimitar claramente a fronteira entre a fala e a música, a fala e o canto? Enfim, acredito serem muitas as possibilidades de estabelecer relações estéticas do Som da Aura com o teatro. É instigante a ideia de 'hermetizar pascoalmente' a cena!

²⁴ Uma filmagem da cena *Som da Aura – Conversa Gravada é a Arte do Futuro*, descrita neste texto, pode ser conferida no seguinte link: <<https://youtu.be/5iyS54Ez3Ww>> (último acesso em 30/09/2015). Há também um artigo intitulado *Alvo e Reação no trabalho de ator*, de minha autoria, que aborda essa mesma cena, porém sob a perspectiva das reações realizadas pela fala cênica, disponível no seguinte link: <https://www.academia.edu/1131971/Alvo_e_Rea%C3%A7%C3%A3o_no_trabalho_de_ator> (último acesso em 30/09/2015).

²⁵ Conheci o pássaro Lira da Austrália em uma palestra do músico Rodolfo Caesar e fiquei impressionado com a sua capacidade de reconhecer e imitar qualquer tipo de som de seu ambiente. Vale a pena conferir no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=1-jkdfx2XEA>> (último acesso em 30/09/2015).

NO CAMPO DO TEATRO MUSICAL

JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND²⁶

Teatro Musical é uma forma contemporânea (distinta da opereta e da comédia musical) que se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera Wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt Weill e Brecht): O teatro musical é um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais²⁷

Especificamente sobre os atravessamentos entre Música e Teatro podemos dizer que existe aí um campo de pesquisa que tem ganhado cada vez mais espaço nos cursos de formação de ator. Quantas vezes já ouvimos dizer *partitura do ator* ou ainda um diretor comentando com seus atores que a cena está sem *ritmo*. Partitura e ritmo são, por exemplo, termos que costumam vir do universo musical e é com eles que vários dos pensadores/diretores teatrais têm trabalhado para criar e transformar a cena. Outro indício de atravessamento é a, cada vez mais frequente, retomada da presença dos músicos dentro da cena teatral, como já podíamos perceber, por exemplo, em algumas propostas de Brecht e de Meierhold. Eles vão para o palco e a música deixa de ser um elemento de criação de um universo imaginário e se concretiza ali, bem em frente ao espectador. Ainda sobre uma definição sobre o que seria Teatro Musical, VALENTE (1999) dirá que:

ele é o desdobramento da ópera e do teatro moderno. Ao mesmo tempo em que remete ao passado longínquo da expressão humana, tem sido o espaço privilegiado para a inclusão de todo o tipo de experimentação e inovação técnica. Sua constante transformação exige o mesmo de criadores, performers e técnicos. Para o compositor, por exemplo, são necessários conhecimentos nas áreas de estrutura textual, de encenação (que se desdobra em diferentes campos como a cenografia, figurinos, iluminação etc.), de movimento, de dança e de técnicas específicas relacionadas ao performer, seja ele cantor, instrumentista, dançarino ou a combinação de todas essas linguagens. Acrescentam-se, ainda, as

²⁶ Professora Adjunta do Curso de Teatro, Departamento de Letras, Artes e Cultura da UFSJ. Atua nas áreas de Interpretação, Voz e Musicalidade.

²⁷ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. P 392

possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento, como o vídeo, o cinema e a holografia.²⁸

A relação entre essas duas linguagens artísticas se dá historicamente das mais diversas formas. Desde o teatro grego, passando pela ópera, pela opereta, pelo *music hall* até o teatro de revista (tão importante para a cena teatral no nosso país), música e teatro sempre estiveram se influenciando na construção do espetáculo cênico. O que varia é a forma com que tais áreas se relacionam. Trataremos por *teatro musical* a construção teatral (e conseqüentemente o treinamento do ator para tal) em que a música desempenha funções estruturantes para a representação.

A Música, quando tratamos do termo *teatro musical*, deve ser percebida não mais como um elemento de apoio, de ornamento ou de ilustração de alguma idéia que se pretende criar em cena. Não é mais tratada como um elemento externo e sim como pertencente ao grupo de elementos que compõe dramaturgicamente o espetáculo. Ao falar do trabalho de Meierhold, Picon-Vallin (2008) nos esclarecerá que:

as relações entre teatro e música não são de equivalência, mas extremamente complexas e variáveis. Em sua obra, o teatro musical seria uma forma de teatro dialogado em que o papel da música, *audível e inaudível*, é o de valorizar o texto, estruturá-lo, aprofundar seu sentido, encená-lo afinal. Seria um teatro dramático, no qual a música tem um papel essencial na encenação de um texto.²⁹

É importante salientar que teremos em Meierhold uma grande referência para a construção de uma discussão que pretenda passar pelo universo de interinfluência entre Teatro e Música. No entanto não ousamos dizer que trabalharemos exclusivamente com a idéia de Teatro Musical desenvolvida por tal encenador, tendo em vista que o objeto principal deste trabalho é o aprofundamento na questão da memória associada às relações entre música e cena no processo de formação do ator. Tal assunto não é foco central do trabalho de Meierhold, mas se apresenta nas pesquisas de outros grandes encenadores do séc. XX, como Stanislávski e Grotowski.

Vejamos agora algumas abordagens sobre o papel da música – *inaudível e audível*, como diria Meyerhold – dentro do processo de construção da cena:

– A utilização dos elementos musicais implicitamente: influência de elementos musicais sobre elementos de outras áreas. É tratada aqui como uma utilização implícita por seus procedimentos não estarem escancarados aos olhos do espectador. Para tanto, cabe ressaltar a contribuição de Stanislávski e Meierhold ao discutirem a necessidade de o ator possuir um pensamento musical da cena. Meierhold dirá:

²⁸ VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio. P 125

²⁹ PICON-VALLIN, Beatrice. A cena em ensaios. P 21

presente a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente ela contamina a esfera sonora do espetáculo, pela musicalização do texto e do gestual. Ela organiza o espetáculo, pois apenas ela pode fazer com que sejam ouvidos, ao mesmo tempo, o conjunto, obra do diretor, e cada uma das vozes que dele faz parte.³⁰

O método de ações físicas prevê que o rigor e a precisão sejam condição básica de trabalho de criação da ação. A ideia de um domínio do tempo na cena cria o fator tempo-rítmo que diz respeito à ocupação da ação cênica no espaço, ao seu prolongamento ou encurtamento e à sua organização interna. Em Stanislávski podemos perceber que tais alterações geradas pela manipulação do tempo-rítmo têm a finalidade de ativar processos internos no ator, que o auxiliam na construção de imagens que servirão como subtexto para a realização da ação. Meierhold, em seus *Escritos sobre o teatro*, reafirma a importância do desenvolvimento de uma intimidade entre ator e música para um melhor trabalho com o tempo em cena:

eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que gosta de música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Eles gostam quando a música é utilizada "para criar uma atmosfera", mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo no espetáculo. O trabalho do ator é, para falar de uma maneira metafórica, seu duelo com o tempo. E, aqui, a música é seu melhor aliado. Eventualmente, ela pode não ser ouvida, mas deve ser sentida. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música, mas representado sem música. Sem ela, e com ela, pois os ritmos do espetáculo serão organizados segundo suas leis, e cada intérprete a trará em si.³¹

Várias são as tentativas de fazer com que o ator se aproprie do tempo. Dalcroze se torna um dos grandes colaboradores para o universo teatral quando nos traz o pensamento de que o corpo seria o mediador do conhecimento musical através da criação de um sentido muscular. Assim dá-se a percepção rítmica pelo corpo, envolvendo-o em sua totalidade e gerando uma estrutura concreta para o desenvolvimento da cena.

A música em sua forma tradicional também se faz presente quando Grotowski valoriza a recuperação de cantos tradicionais para auxiliar no processo de descoberta do ator sobre si mesmo e na valorização de suas conexões ancestrais. No trabalho de Grotowski, o método de ações físicas continua presente, assim como o rigor com relação ao tempo na cena. Outro emprego da música no teatro feito por tal encenador está na busca por ampliação das qualidades vocais do ator, assunto que trataremos no item a seguir.

³⁰ Idem. P 22

³¹ MEIERHOLD apud PICON-VALLIN. A cena em ensaios. P 26

_ A utilização dos elementos musicais no estudo e construção da voz: apropriação dos parâmetros sonoros/musicais para a construção e transformação da voz em elemento cênico.

A utilização do texto em cena sofreu várias alterações ao longo da história do teatro. As palavras mudam de lugar: saem do centro da cena, são negadas, caladas. Aparece o corpo do ator. O corpo também se esvazia e a agora ela retorna trazendo uma carga pessoal e individualizada, característica de grande parte dos textos ditos na cena contemporânea.

Como se diz é tão importante quanto o que se diz. O conhecimento de parâmetros sonoros/musicais e a capacidade de um ouvir/olhar a cena, levando em consideração seus tempos, suas entonações, seus acentos, pausas e andamentos são de grande utilidade para o ator e para o encenador que se veem com elementos concretos sobre os quais podem trabalhar para a criação de nuances da expressividade cênica.

A respeito do trabalho vocal, Grotowski, que tanto investigou as capacidades vibratórias da voz humana e se debruçou na investigação de um caminho que fizesse "brotar involuntariamente determinadas características e energias pessoais para colorir a ação cênica"³² nos dará um simples conselho:

devem cantar, devem comportar-se como camponeses que cantam. Quando fazem os trabalhos domésticos, deveriam cantar, quando se divertem, deveriam cantar. Devem também brincar com os vários sons; devem procurar criar espaços diferentes com seu canto, como criar uma catedral, um corredor, uma floresta. Deveriam estender o seu ser através da voz, mas sem qualquer técnica pretendida.

Cabe essaltar que o conhecimento dos parâmetros sonoros/musicais, quando colocados em estado de experimentação – como, por exemplo, na proposta de se criar espaços a partir dos mesmos feita por Grotowski – são reveladores de potencialidades vocais presentes no ator.

Já quando pensamos no ator que canta em cena, podemos destacar as várias contribuições que a noção de interpretação, tão característica no teatro, exerce sobre o canto. Em cena muitas vezes pode-se burlar a precisão dos parâmetros da música escrita para que a teatralidade da mesma apareça. É possível realizar tais peripécias se o conhecimento e domínio sobre os parâmetros é real. Eles funcionam como pontos de estabilidade sobre os quais a interpretação musical torna-se possível.

O canto cênico é manipulado ao longo da história teatral seguindo as diversas mudanças estéticas que ocorreram no período. Das óperas, que enfatizam a

³² GROTOWSKI apud BARBA. A terra de cinzas e diamantes. P 51

virtuose dos cantores, à desconstrução da palavra, presente no trabalho de Artaud, e desta à criação de texto-cantado nas *Songs* brechtianas, ressaltando a função dramaturgicada da canção. A palavra cantada na cena ganha possibilidades inúmeras que trazem consigo toda a força do universo musical.

_ A utilização dos elementos musicais explicitamente: criando atmosfera, contrapontos ou, ainda, influenciando a construção da cena. A música desvelada sendo feita no momento-ato seja por músicos ou por atores-músicos. Música essa que interfere diretamente na construção da dramaturgia e se mostra como mais um signo no centro da cena.

É importante pensar que, assim como o fazer teatral sofre alterações bruscas a partir do século passado, a música também entra em processo de criação de um novo olhar sobre si mesma. Daí, cabe dizer que ela recebe silêncios e ruídos, com seus instrumentos inovadores que buscam sonoridades outras que as já validadas anteriormente como pertencentes ao universo sonoro/musical. Artaud vai valorizar a inserção dessas novas sonoridades, humanas e feitas por aparatos, no trabalho de criação teatral:

fica claro que no espetáculo artaudiano a emissão vocal deve tornar-se um verdadeiro instrumento musical, suscetível de ser utilizado como tal. Simetricamente, os instrumentos musicais serão utilizados como fontes sonoras. Fora de qualquer consideração de harmonia musical. Eles se colocam no meio de um material de som que se tivesse libertado, no fundo, da tripartição habitual em vozes, instrumentos musicais, instrumentos de sonoplastia.³³

Em contraposição, Brecht vai se apropriar de formas tradicionais da música sem, no entanto, deixar-se levar, indiscriminadamente, pelo efeito catártico da mesma. A função dramaturgicada da música fica explícita na cena brechtiana, uma vez que este encenador "atribui à música uma função diferente: a de despseudologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; enfim, destruir todos os efeitos do real eventualmente induzidos pelo espetáculo".³⁴ Sobre forma de utilização da música em cena, Roubine (1998) ainda nos dirá:

na representação épica a música intervirá, com efeito, exibindo-se enquanto música de teatro. Se for o caso, ela não hesitará em citar-se a si mesma, em pegar emprestadas certas fórmulas que remetem a formas tradicionais familiares, conhecidas do espectador: a ópera, o cabaré, o circo...³⁵

³³ ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. P 160

³⁴ Idem. P 162

³⁵ Idem. P 161

Grotowski, enfatizando sua busca por um teatro que tem o ator como centro da cena – nas mais diversas interpretações que tal afirmativa possa ter – vai-se aprofundar mais ainda na pesquisa das sonoridades humanas, fazendo com que a música – feita na cena – se transforme junto com o espetáculo. Assim:

se a ação exigir música, ela será produzida pelos únicos meios de que o ator dispõe: sua voz, sua capacidade de tocar um instrumento; e as imperícias ou imperfeições da sua execução instrumental ou do seu canto tornar-se-ão elementos comóventes, expressivos da vulnerabilidade humana que ele procura manifestar³⁶.

Um exemplo de trabalho contemporâneo em que a música está – conscientemente – presente tanto no processo de treinamento do ator quanto na construção cênica, não com um papel ilustrativo, mas sim como um elemento estruturante, é a proposta teatral do grupo *Farm in the Cave*.

Sediado em Praga, República Tcheca, o *Farm in the Cave* configura-se como um centro internacional de pesquisa teatral. Com membros de diversas partes do mundo, o grupo se dedica à investigação sobre as formas de expressão humana. Com certa frequência “expedições” são feitas na busca por estímulos para a criação cênica. Praticantes de um teatro extremamente físico, os integrantes do grupo observam e recolhem – em suas pesquisas de campo e em *studio* de trabalho – músicas e corporeidades em culturas diferentes, apropriando-se delas para a construção de um espetáculo teatral. A recriação neste processo se dá de forma particular e reverbera em resultados estéticos inovadores no que se refere aos processos de interinfluência entre música e teatro.

Dirigido por Viliam Docolomansky, o grupo é composto por artistas que não devem ser definidos apenas como atores, ou músicos, ou bailarinos, exatamente por praticarem um tipo de expressão cênica teatral em que a música e a expressão corporal são tão latentes. Em entrevista que nos foi concedida em 2009, Docolomansky ao ser interrogado sobre a relação entre música e teatro nas suas práticas nos diz:

esse tipo de teatro, como eu faço, é diferente porque não é uma combinação. É uma busca da descoberta de uma linguagem teatral dentro da música. Esse tipo de teatro percebe movimento como música materializada. Então... é uma unidade orgânica; um não pode existir sem o outro. Isso era a intenção do Meierhold e, pelo que sabemos, a articulação proposta por ele em suas direções eram tão rítmicas que pareciam que as pessoas dentro dessa mise en scène estavam dançando.

³⁶ Idem. P 161

Ao observar *workshops* oferecidos pelo grupo em Belo Horizonte (abril de 2009) e em Praga (dezembro de 2010) pude perceber, na prática, que o trabalho do grupo em questão se dá numa dimensão em que música, criação da cena e expressão física realmente não se dão como elementos isolados que se combinam. Num movimento incessante as áreas se influenciam diretamente e de forma explícita, levando o ator a trabalhar com sua capacidade criativa durante os treinamentos a partir dessa música materializada no movimento. Temos no trabalho do *Farm in the Cave* exemplos claros da música como elemento estruturante da cena.

Ainda sobre a proposta de Viliam Docolomansky é importante ressaltar um dos processos adotados para se criar a música de cena. Na oficina oferecida em 2010 – e também nas práticas de ensaio e criação do grupo – os músicos instrumentistas criam suas intervenções sonora/musicais a partir dos desenhos corporais executados pelos indivíduos que estão em cena. Improvisam junto com os atores/bailarinos/cantores, influenciam e são influenciados pelos mesmos, num processo de criação extremamente produtivo e desencadeador de uma linguagem rítmica precisa, característica do trabalho do grupo. Nela percebemos o diálogo entre bateria, canto tradicional coletado pela autora deste trabalho e a releitura do mesmo canto feita por uma atriz italiana que participava da oficina.³⁷

Docolomansky, em outro momento da entrevista cedida em 2009, nos revela um ponto de conexão entre o trabalho do grupo e a hipótese que aqui se apresenta, ou seja, a presença e reconhecimento dos afetos musicais no trabalho do ator:

trabalhei com uma cantora cigana e ela tinha um jeito muito emocional de abrir a voz. Todas as músicas dela faziam relação com a sua mãe e ela trabalhava esse assunto com todo mundo durante a oficina. Todos choravam ou gritavam, essa era a maneira como ela conseguia abrir alguns canais e superar algumas limitações. Ela nunca estudou voz e tem uma voz de contralto muito profunda e uma vibração muito forte naturalmente. Ela estudou violoncelo e costumava contar que quando fez as provas finais do conservatório o professor gritava “aqui está escrito que você precisa tocar piano, aqui está escrito que você precisa tocar forte e você está fazendo ao contrário! Por quê?” Mas ela sentia ao contrário. Sua família toda é cigana e essa é a herança que ela tem para sentir a música. Quando eles se juntavam no seu terreiro eles tocavam tanto o violino que ele “chorava”. Essa era a fonte principal da sua inspiração. A atriz tinha uma relação muito complicada com sua mãe - e tem até hoje -. Essa é a segunda fonte de inspiração muito forte. A mãe nunca havia demonstrado o quanto a amava. Ela sempre se sentia oprimida e apanhou bastante. Ela tinha uma revolta pessoal, emigrou da República

³⁷ Também em 2010 o grupo estreou o espetáculo DIVADLO, ou THE THEATRE, que teve como base pesquisas de campo realizadas no Brasil. Manifestações populares e folclóricas brasileiras foram estudadas e observadas como o *cavalo marinho* e a *feita do Boi*, tão fortemente presentes no nordeste do nosso país. De maneira extremamente contemporânea, umbigadas, ritmos e sonoridades característicos de tais manifestações aparecem no espetáculo, numa criação na qual plasticidade e sonoridade são levadas a um nível de elaboração notável.

Tcheca durante o comunismo e não podia voltar porque para esse regime comunista ela era uma dissidente. Um dia a mãe mandou uma carta: “Três meses atrás o seu pai morreu”. E ela se sentiu despedaçada. O pai era um grande contra-baixista, um famoso cigano contra-baixista. Quando era nova seu pai lhe dizia que a música era o único tesouro que ela teria na vida. Assim que recebeu a carta ela foi para a casa dos vizinhos, porque eles tinham um piano. Começou a cantar e tocar músicas ciganas muito antigas e chorava³⁸.

Sofremos o reflexo da influência de tal cantora no treinamento oferecido pelo diretor em 2009. Em poucos dias de trabalho canais de abertura da voz foram descobertos num processo que não era verbal, mas que passava por exercícios e emissões sonoras plenos de potências. Talvez influenciados pelo convívio com tal cantora, talvez movidos por suas próprias experiências, os atores do grupo, que nos orientavam ali, nos ajudavam a descobrir formas de tocar o espaço e o outro através da voz, de uma forma orgânica, livre de bloqueios e extremamente ativa.

Indicaremos agora algumas práticas baseadas nos afetos musicais que, a nosso ver, também poderão servir de inspiração para a reflexão sobre os trabalhos dedicados à formação do ator. Guinsburg (2008) já nos indicará uma possibilidade neste sentido:

o jogo dialético da interioridade e exterioridade não caracteriza tão-somente a criação do papel do ator. Na verdade, não será difícil encontrá-lo em outros elementos importantes que plasmam a encenação na cena stanislavskiana.³⁹

É a partir desse jogo entre o que é experimentado individualmente (interioridade) e o que é mostrado em cena (exterioridade) que resolvemos pensar um processo de treinamento musical para a cena que se apropria de afetos aos quais o ator já esteve submetido. Ao atentar para as suas próprias experiências, o ator tem a possibilidade de (re)descobrir percepções que ainda não haviam sido trazidas para a consciência. Até agora conseguimos pensar a formação vocal/musical do ator a partir dos seus *afetos musicais* levando-se em consideração duas possibilidades distintas: 1) a de que os afetos musicais gerados no processo de criação cênica podem influenciar a sua formação; e 2) a de que os afetos musicais resgatados da memória individual do ator, ou seja, de suas experiências anteriores, podem fornecer material para a formação do ator para um teatro musical. Seguem dois breves exemplos de exercícios pensados para ilustrar cada uma das possibilidades apontadas:

³⁸ Entrevista concedida por Viliam Docolomansky em abril de 2009, Belo Horizonte.

³⁹ GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. Pag 6

Partituras corpóreo-musicais

Voltamos agora à associação de desenhos corporais aos sons musicais. Numa expansão do modelo aplicado por Kodály - que emprega determinadas posições de braço como equivalentes sonoros da escala musical - o exercício que se segue, parte da utilização da pentatônica e da associação de tais sonoridades a matrizes corporais buscadas da memória do ator. O movimento pré-estabelecido de uma parte do corpo (no caso do Kodály) cede aqui lugar para a criação de uma matriz corporal mais complexa, envolvendo um estudo de vetores e tensões específico para cada emissão sonora, matriz essa criada a partir da percepção do ator.

Primeiro passo

Ouvir os graus da escala pentatônica

Segundo passo

Associar movimentos cotidianos aleatórios a cada som específico

Terceiro passo

Cantar e desenhar com o corpo aquilo que se canta

Quarto passo

Ao som de pequenas improvisações melódicas feitas sobre um acorde básico o ator deve mergulhar na sua percepção corpórea daquele acorde básico e buscar uma matriz que signifique aquele som para ele. É importante salientar novamente que a produção sonora faz parte dessa matriz, ou seja, ao mesmo tempo em que o ator procura o equivalente daquela nota dentro das suas possibilidades expressivas, ele também procura a qualidade de ressonância específica que aquela nota ganha dentro dessa matriz. É importante salientar aqui que a ideia do *dó móvel*⁴⁰ não deve ser empregada, pois buscamos uma referência direta entre a nota, o nome da mesma e a sensação corpórea que o ator vincula a ela.

Quinto passo

Descoberta uma matriz corpórea equivalente a cada grau da escala pentatônica, apresenta-se ao ator um desenho melódico cantado com o nome das notas musicais. Esse desenho deve possuir preferencialmente poucas notas e notas longas. Os atores cantam a sequência de notas e, ao mesmo tempo, executam as matrizes equivalentes a cada nota musical.

Sexto passo

Gradativamente novas frases melódicas são apresentadas aos atores, inserindo notas nem tão longas. Começamos a brincar com o tempo e o ritmo de mudança de uma matriz para outra. A partir daqui o ator, dependendo da sua vontade e necessidade, pode começar a utilizar uma parte ou uma característica da matriz para representá-la.

⁴⁰ O *Dó Móvel* é um recurso utilizado para se transpor o desenho da escala de *Dó maior* (tom, tom, semi-tom, tom, tom, tom, semi-tom) para uma região mais grave ou mais aguda do piano sem que as relações dos intervalos sejam alteradas. Ou seja, se a nota de partida dessa escala deslocada é a nota *Si*, de acordo com a proposta do *Dó móvel*, teríamos como segundo grau da escala a nota *Dó#*.

Exemplo: minha matriz para Mi é parada com os braços abertos na altura dos ombros, olhando para cima. Existe uma intenção de abraçar o espaço que está à frente do corpo. Neste caso, poderia representar a matriz, por exemplo, a utilização – sempre acompanhada do som – de fragmentos como o olhar para cima, ou a intenção de abraçar ou o simples movimento de começar a elevar os braços lateralmente.

Sétimo passo

Depois de fixada uma melodia – que explore a pentatônica e as qualidades rítmicas diferentes – o ator tenta criar um fio de significado que o leva às mudanças de matrizes. Ele atenta para suas sensações e para as imagens mentais que surgem enquanto executa a sequência. Acompanhado por um colega que toca as notas da sequência em um instrumento musical, o ator mostra a sua partitura corpóreo-musical para os colegas.

Oitavo passo

A construção de uma partitura corpóreo-musical individual, respeitando o método que foi proposto anteriormente, ou seja: utilizando a pentatônica associada às matrizes, cantando o tempo todo, e se preocupando com variação rítmica. Essa sequência deve ser apresentada aos colegas, já tentando exteriorizar os significados da partitura para o público, por exemplo, situando essa figura em um espaço, ou nos dando mais informações sobre ela a partir de um figurino, maquiagem, etc.

Nono passo

Executar simultaneamente as partituras mantendo-se fiel ao desenho melódico proposto individualmente. Neste momento é aconselhável que se mantenha um colega tocando a melodia de cada um que executa a partitura no espaço. Primeiro com dois atores fazendo simultaneamente, depois com três. Nesse momento não há uma busca por relação aparente, ou seja, cada um respeita seu próprio desenho e os tempos previamente estabelecidos.

Décimo passo

Improvisação corpóreo-sonoro-musical. Os atores devem começar a buscar relações a partir das suas matrizes iniciais. Sugere-se que inicialmente improvisem com notas longas e que gradativamente pequenas variações rítmicas sejam inseridas. Sugere-se ainda que o exercício de improvisação seja feito em duplas.

Um exercício criado a partir dos meus afetos musicais

Sempre tive muito contato com práticas corporais que se aproximavam da dança. Desde pequena fiz balé, jazz, balé moderno, dança contemporânea, danças populares, dança-teatro... Dançar fazia parte da rotina cotidiana. Lembro dos fins de semana inteiros dedicados aos ensaios com a Companhia Oberdan Vidal, lembro também de dançar com meu pai os passos de bolero na nossa sala de som, ao som dos discos de vinil na vitrola. Partindo dessas impressões, da minha forma de perceber a música com o corpo, resolvi criar um exercício que tirasse vantagem do corpo para o aprendizado de estruturas rítmicas. Inspirada na minha sensação de

Marcha Grave⁴¹ vinda da experiência de ouvir meus primos tocando a caixa de folia no congado, trabalhei como uma frase rítmica e criei, por volta de 2009, uma estrutura corporal que a representasse. Explicando verbalmente fica assim: pé, pé, palma, palma, pé, pé, palma, pé, pé, palma, palma, pé, pé, pé, pé. (É estranho escrever esse exercício. Ele foi criado pensando nas aulas e na capacidade de o aluno/ator aprender a partir da experiência prática, nesse caso os ouvidos e a sensação corporal são mais úteis que a palavra). Explicando na forma de escrita – quase – musical temos:



Nesse desenho os quadradinhos substituem a palavra pé e os x substituem a palavra palma. O segmento 01 e o segmento 03 são idênticos. O segundo segmento tem uma palma a menos e em seu lugar vemos um espaço em branco, que significaria uma pausa. Já no quarto segmento temos uma sequência de quatro quadradinhos ou pés que não respeitam o mesmo padrão de espaço que as figuras anteriores apresentavam. Eles acontecem num outro ritmo, mudando a estrutura, diferenciando o que seria o quarto compasso. Essa estrutura se repete por todo o exercício. Primeiro com o grupo disposto em círculo e em silêncio. Depois com o grupo na mesma posição e cantando. E, finalmente com o grupo se deslocando pela sala e cantando. Cantando uma música que ensino para eles de forma oral. A música original é uma canção tradicional francesa chamada *Au son du fifre*.

Apreendi *Au son du fifre* quando ainda fazia parte do coral Julia Pardini, em Belo Horizonte, por volta do ano 2000. O arranjo da música que aprendemos era dividido em quatro vozes e o contralto, naípe do qual eu fazia parte, tinha a maior parte da melodia em sua linha. É essa linha que canto para os alunos ouvirem, aprenderem e depois anotarem da forma como isso soa para eles. Faço questão de cantar num gramelô-francês, e não passar direto a letra da canção, para que nem mesmo aqueles que entendem a língua francesa empreguem muitos significados anteriores àquilo que estão cantando. Dessa forma, o grupo se fixa mais na sensação que aquela sonoridade e melodia causa sobre eles do que na decodificação própria do mundo das palavras. Se entendemos racionalmente aquilo que pronunciamos, inevitavelmente, associamos significados pré estabelecidos àquelas palavras. Se cantarmos, por exemplo, “o céu é azul, o vento é doce” traremos um universo de significação para cada uma dessas palavras e para a relação que elas estabelecem entre si. Se cantamos a mesma frase em uma língua desconhecida, ou se cantamos um gramelô, damos significados às qualidades do som e não ao que as palavras representariam num senso comum.

⁴¹ Nome dado à um padrão rítmico binário presente na guarda de Congo, Mais informações sobre os padrões rítmicos e suas conformações podem ser encontradas no artigo de Glaura Lucas intitulado *O ritual dos ritmos no congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*, publicado nos anais da ANPPON de 1999.

Ao ensinar a melodia e as palavras desconhecidas, canto frase por frase, eles repetem, aqueles que querem anotam. Os que anotam às vezes usam sinais para mostrar os desenhos melódicos de determinados trechos. Começam a criar uma pré-partitura prosódica⁴² e pouco a pouco vão transferindo para o papel aquilo que aprenderam oralmente. Quando a música começa a se instalar nas vozes e corpos dos integrantes do grupo nós começamos a juntar as referências tradicionais das duas estruturas. A rítmica vinda de uma herança africana e a melódica vinda de uma tradição francesa. Aos poucos alguma coisa sutil acontece. As distâncias diminuem, as referências culturais se entrelaçam e começamos a perceber uma música materializada no corpo do ator.

⁴² Falei sobre Partitura Prosódica no meu trabalho de mestrado *Para aprender a observar, em busca de uma atuação polifônica*. A Partitura Prosódica, criada por Matteo Belli, é uma metodologia de ensino que ajuda a criar notações detalhadas da palavra dita em cena.

O OFÍCIO DO TEATRO E OS PODERES

PEDRO PAULO CAVA

"para o ser se tornar humano é preciso encontrar primeiro o teatro"
Augusto Boal

Sempre disse que o teatr é mais que uma profissão: é um ofício ritualístico quase sagrado, mas inevitavelmente profano. Aqueles que o abraçam, terminam por se "acasalar" com a atividade de uma forma irreversível e o fazem movidos pela paixão. Seja de que lado estivermos, dentro ou fora do palco, o teatro nos torna mais humanos, mais compreensivos, mais generosos.

É uma arte da generosidade por excelência.

Mas nem por isso somos menos críticos e ferozes quando se trata de reagir a qualquer tentativa de intimidá-lo, confiná-lo, censurá-lo ou de desrespeitá-lo.

Tratar com desprezo ou indiferença o ofício do artista cênico no exercício de sua profissão soa como uma declaração de guerra. Não foi à toa que lutamos por anos a fio no congresso nacional, para que a profissão fosse reconhecida e tivesse o lugar que merece no rol das profissões legalmente exercidas. Isso em plena ditadura, lutando contra as várias censuras (policial, econômica, política, institucional), impostas ao pleno exercício de nossa atividade e ao nosso meio de comunicar com o mundo: - a palavra, nossa arma mais letal.

Historicamente o artista cênico tem um perfil diferente dos demais. Tem uma função social e política comprometida com a comunidade para a qual fala, já que o exercício de uma arte coletiva como o teatro e a característica principal do jogo dramático - o conflito -, nos faz conviver diariamente com o dissenso, o contraditório, a crítica, a realidade e a transmutação dessa mesma realidade em movimento, imagem e palavra. Teatro é dialética porque a vida é assim. Tese, antítese, síntese... Parece simples, mas sabemos o quanto é artesanal a criação teatral ou qualquer criação artística digna desse nome.

Por natureza somos artesãos. Depois de amassado, esmerilado, burilado, dado forma ao barro teatral é que podemos dizer que criamos arte, mas temos consciência do quanto é efêmero. Nunca está acabado, pronto, encerrado. A arte é um trabalho dinâmico, em processo, assim como a humanidade.

A escuta e o olhar são primordiais nesse processo criativo. Saber escutar o que outro diz, saber argumentar, criticar, contrapor e receber com humildade as críticas e elogios dos companheiros de trabalho e do público, e não entender isso como alguma forma de poder, realmente nos faz diferentes de todas as outras atividades humanas. Nosso ofício é forte e frágil, fugaz como a própria vida.

Por isso mesmo, ao ator importa pouco o exercício do poder. Para nós, o que dá "poder" a um artista é a qualidade do trabalho que ele realiza e não um título, um cargo, um posto de mando em organismos e instituições em um mundo cada vez mais competitivo, cruel e pouco generoso.

Para estas "funções" existem os burocratas da cultura. Estão sempre de plantão e, como "baratas", nós os encontramos sempre dentro de alguma gaveta, armário ou gabinete. Ali parecem reinar absolutos e deitam falatórios, expedem memorandos, redigem regras, vociferam conceitos e escrevem tratados e projetos que nunca saem do papel. Sua função é engessar a arte e intimidar pessoas. Com uma simples canetada irresponsável são capazes de decretar a morte de um projeto ou um até de um artista.

No fundo são seres inseguros e precisam exercitar o poder a qualquer custo porque não compreendem a alma do artista. Nunca experimentaram o prazer e a angústia de buscar formas e espaços para se exprimir, nunca exercitaram o saboroso gosto do ato de criar, de ousar, de transgredir. Chegam aos poderes e se agarram a eles como náufragos que precisam se manter na crista da onda, mostrando suas cabeças e pontificando aos quatro cantos e aos incautos que perdem o tempo de escutá-los.

É a síndrome dos pequenos poderes.

Prepotentes, se esquecem de quão transitório é o poder em qualquer instância da atividade humana. Apenas estão transitoriamente, **enquanto o artista simplesmente é**. Parece que não enxergam esta transitoriedade e sonham em se eternizar por detrás das escrivatinhas e das cadeiras de espaldar alto que lhes dão a sensação divina de poder conduzir os rumos da arte. Mera vaidade, pura ilusão.

Vaidade ainda pior é quando o ocupante do poder pensa que a história começa com ele e passa a jogar na lata de lixo tudo o que foi criado antes, com total desprezo pelo que lhe antecede ou pelos que abriram o caminho para que o burocrata (leia-se "gestor cultural", como gostam pomposamente de ser nomeados), pudesse hoje estar ali sentado em seu delírio monárquico.

Claro que também somos vaidosos, mas não prepotentes. Ninguém pode se julgar o detentor da verdade ou o dono da história em um terreno tão subjetivo como o da criação. Mesmo porque a história só é reconhecida a posteriori. Mas nossa vaidade não passa pelo exercício arbitrário de qualquer poder outorgado por atos ou desmandos ou por uma simples função administrativa. Somos vaidosos quando nos aplaudem, reconhecem nosso talento, nos colocam sob as luzes dos refletores, nas páginas da mídia e nos recebem como seres sensíveis e criativos, como poetas da voz, movimento, idéia, sonho, imagem e emoção. Nossa maior e melhor paga é o público que aplaude de pé o nosso ofício diário porque de alguma maneira tocamos suas sensações, seu íntimo e os embalamos em nossos sonhos. Estes são os nossos cúmplices na jornada que empreitamos.

Por tudo isso, nossa relação com os poderes é conflitante. Sempre que o poder se instalou em qualquer instância das relações humanas com arrogância, com desprezo pelo outro, com virulência, com ameaças à liberdade de criar, pensar, expressar e viver; sempre que o poder se furtou ao diálogo franco com os artistas, se instalaram as crises. É sempre nesta hora que vemos o quanto os artistas se unem, mobilizam, tem prestígio, espaço, adeptos e principalmente como sabem lutar por suas convicções e pelo direito de mostrar o que criam, com a dignidade que o ofício que exercem com muito sacrifício e poucos ganhos materiais, lhes dá.

Os artistas da minha geração, ainda nos estertores da ditadura, aprenderam e ensinaram os fundamentos das artes cênicas. Apontaram as várias tendências, as técnicas múltiplas do artista cênico, as estéticas e a história como ponto de partida para uma reflexão mais profunda sobre o duro ofício que é, de início desejo e pulsão e depois se torna uma escolha preferencial de vida.

Nunca nos descuidamos de discutir a ética no exercício da profissão. Dizemos que é preciso estar atento ao mundo, que uma arte só se torna forte e viva para a sua comunidade se ela está conectada com a realidade, se não se aprisiona por normas ou conceitos pré-estabelecidos. E o que é mais importante: ensinamos que a arte que fazemos é transformadora e transversal. O nosso ofício impõe, de tempos em tempos, embates frontais com as várias instâncias de poder, porque a história das artes cênicas, em mais de três milênios, sempre foi pontuada por conflitos entre a liberdade de duvidar de tudo e de todos, especialmente das verdades tidas como imutáveis, das pessoas aparentemente irremovíveis e a nossa disposição permanente de voar para além dos limites do real, do cristalizado.

O teatro em si é o antidogma.

O espetáculo que aprendemos a criar e no qual acreditamos é plural em sua simplicidade. Uma somatória de tendências, linguagens e abordagens, mas é principalmente o lugar para ser feliz no ato de transmitir e de receber vivências. Por isso a minha geração se fez e se faz na prática do dia a dia, na mistura das angustias, ansiedades, descobertas e frustrações próprias das almas sensíveis e criativas.

Estamos cada vez mais convictos de que o que nos move é a paixão pelo ofício e não a vaidade de aparecer como únicos donos de uma prática, uma verdade, uma estética. Por isso nos dá imenso prazer a convivência com artistas que pensam de A a Z, tão diferentes em sua forma de ver o mundo e de reproduzi-lo em forma de arte, quanto semelhantes na paixão pelo que fazem.

Por isso também é que em todos estes de profissão, encontramos sempre os "animais teatrais", artistas que buscam, de algum modo, um canal de expressão e comunicação com o mundo, uma forma de realização pessoal e de exercitar a sensibilidade e a poesia, aprendendo a conviver com as diferenças, com o espanto, com o imprevisível, com o complexo mundo interior de cada um. Essa experiência é única e inesquecível porque é vivencial.

Arte é exercício do prazer e não do poder.

O artista cênico sempre foi o porta-voz da indignação humana. Como na peça de Guarnieri, quando subtraem ao teatro todo o entorno do espetáculo, resta ainda na voz e no corpo do ator **"um grito parado no ar"**.

Acreditamos que o caminho escolhido por esta geração a qual pertencemos rendeu bons frutos, apesar da imensa luta que até hoje travamos contra as incompreensões humanas e contra a intolerância, essa marca registrada dos poderosos desprovidos de qualquer sensibilidade.

Mas atuando, criando, mantendo intacta a nossa indignação, sendo aplaudidos pelos palcos do mundo, nos dá uma confortável sensação de que escolhemos, dentre os muitos, um dos caminhos possíveis para viver uma era de tanta violência contra a livre manifestação do pensamento e da criação artística.

Vivemos tristemente uma era em que impera o domínio dos **“white-collars”** da cultura, nos órgãos públicos de todas as instâncias, nas empresas para a quais trabalham , nas instituições sedimentadas com suas regras, preconceitos, discriminações e verdades inamovíveis.

Mas nosso ponto de partida a cada etapa será sempre a dúvida, porque ela é o fundamento do ofício do ator, mola propulsora em direção ao ato de aprender constantemente, reciclar e criar, porque o teatro exige esta prontidão para o novo e humildade para compreender nossas próprias limitações. Dúvida sempre, porque certeza mesmo só se tem da efemeridade da arte e da vida.

PANELA CHEIA: PROCESSO E LINGUAGEM**CLÁUDIO ALBERTO DOS SANTOS***

*"Quem não deu tudo de si à arte, não
lhe deu nada" (Meyerhold)*

*"O circo é o último vestígio de um saber
antigo, existencial e iniciático. (Ziegler)*

O espetáculo *Panela Cheia* não foi concebido no silêncio de um quarto ou de um gabinete. Não foi forjado pela razão prodigiosa de um único autor. O ponto de partida foram os *improvisos* a partir de vários estímulos e a bagagem artística dos atores, sobretudo suas trajetórias como palhaços e circenses. Assim, a encenação foi criada por meio de números, truques, diálogos, sons, músicas, gestos, posturas, atitudes e ações. É uma montagem marcada pela fisicalidade corporal.

Adeptos convictos do *trabalho coletivo* que assimila e reelabora as contribuições dos diversos autores, depois de escolhermos os aspectos mais relevantes, realizamos improvisações sobre eles, fizemos uma seleção das soluções, criamos formas mais fixas e organizamos um roteiro básico. A atuação da direção e do elenco foi evidentemente a de um trabalho de equipe

Estruturalmente, a peça pode ser dividida em um *prólogo* e um *epílogo* que separam os dois grandes quadros: 1) *A Abertura do Restaurante*; 2) *Da Cozinha para o Mundo*. Dentro de cada um desses quadros existem várias cenas em que a força geradora de ação é o conflito, a perene tensão da luta de classes.

Neste trabalho a Cia Calangus Circus recusa certos artifícios ilusionistas do teatro e abraça outros, bem como, trabalha o grotesco como método de composição e na perspectiva do exagero, do fantástico e do deslocamento da percepção do público. Além disso, mantêm um vínculo com a história presente, usa objetos e espaços como parceiros e textos, rompe barreiras existentes entre palco e plateia e possibilita a participação do espectador no momento da apresentação.

A atuação do elenco não pretende ser uma reprodução exata das atitudes, gestos e expressões humanas. Assim, como o cenário não reproduz de forma verossimilhante a realidade de um restaurante e sua cozinha, a interpretação também não é uma

* Professor do Curso de Teatro da UFSJ, coordenador do Núcleo XAMÃ e diretor do espetáculo *Panela Cheia*.

omo artistas desenvolver a capacidade de descentrar-se, sair de si, deixar se levar pela força de aproximação e ir ao encontro do outro, em uma atitude de respeito. O elenco expressa a consciência de estar sendo observado. Os atores *olham* para o público e *veem* o público, reconhecem as pessoas, comunicam-se individualmente com elas.

Esse contato próximo entre os atores e a plateia só é possível através de um relacionamento espacial diferente do palco italiano. A montagem foi concebida para ser apresentada preferencialmente na rua e nos mais variados espaços abertos. A opção aconteceu natural e espontaneamente. Afinal, na rua não existem barreiras que poderiam impedir os mais pobres ou marginalizados de terem acesso a ARTE DO MOVIMENTO. Quando dizemos rua, entendam-se locais exteriores às construções consagradas ao teatro: como praças, feiras, universidades, etc. A nossa arte nasce da vontade de irmos ao encontro do público que não tem acesso às salas. É também um retorno às origens mais remotas. Afinal, o teatro quase sempre foi feito nos espaços abertos. Nisto há uma relação umbilical com a tradição histriônica dos mimos, fábulas atelanas, saltimbancos, teatros de feira, jograis e mambembes de várias épocas.

O **espaço cênico** é bem simples, consiste basicamente em uma arena semicircular. Mas, isso não impede de realizarmos *diferenciadas formas de apropriação espaciais* construindo uma série de adaptações e soluções técnicas e estéticas de acordo com os lugares específicos de encenação. Portanto, ao incluir a paisagem urbana há um diálogo com o entorno e portanto uma ressignificação do espaço, mesmo que essa não seja a tônica do trabalho.

O espaço é constituído também pelo espaço da plateia de modo a favorecer a interação entre o ator e o espectador. É vital conseguir que a plateia participe ativamente na apresentação. Nessa "estética da interrupção" há também uma escuta e uma abertura para dialogar com as diversas interferências e ruídos da rua que permeiam o espetáculo e o público heterogêneo, acidental – convocado e não convocado – transeuntes/espectadores .

Além do uso do improviso no processo de criação, o próprio espetáculo tem uma forte dose de espontaneidade. O interesse é estar sempre aberto, não ter um diálogo todo completo ou fechado. Isso dá mais chances de colocar algumas coisas, brincar com algumas situações do momento. Esses "cacos" surgem no contato direto com o público e de um modo geral são utilizados para provocarem o riso na plateia, ou para estreitarem os laços de comunicação com os espectadores. Mais do que um recurso usado apenas para safarmos de obstáculos que possam interromper ou prejudicar a continuidade do espetáculo, o improviso é uma *práxis* e uma opção. Mais do que um arsenal para momentos embaraçosos ele é vivenciado como uma liberdade conquistada.

A apresentação se inicia com uma versão ao vivo da conhecida música *Bella Ciao* com um *power trio* composto por trompete, acordeon e bateria. Verdadeiro hino de muitos movimentos libertários, a escolha dessa música foi para pontuar uma visão de luta de classes. Em seguida músicas gravadas como a tradicional música cigana chamada *Tigani* na cena de limpeza e abertura do restaurante pelos dois funcionários desajeitados. Em seguida: *La Cumparsita* tema da Bailalinda; *Yèkermo Sèw* de Mulatu Astatke como base da movimentação do Garçon e do La Cucaracha; *Eye of Tiger* na briga dos dois; *Pitbull Terrier* de Emir Kusturica na primeira luta dos palhaços cozinheiros, *Variation 7 e 8* de Andrew Lloyd Webber (quando o cozinheiro decepa o dedo e quando Maizena e Pinico brigam, respectivamente). *Shashan Ft. Shushan* do Balkan Beat Box é a música base do número do “maior facudo da cidade”. Como tema da entrada e permanência do personagem do Patrão Kronos usamos *Storm perfect Storm*. Outras músicas utilizadas são *Occapela – Have a beer* (Balkan Beat Box) e a introdução de *Dark Eyes*, música dos ciganos russos numa versão de Lev Zabeginsky.



Abertura musical (da esq. para dir. Allen Medeiros, Jimmy Nicácio e Lucas Campos. Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Tiradentes, 2015.

Sobretudo no primeiro quadro, a música estabelece as posições, ritmos e movimentações em cena. Ela é a principal forma de ordenar, *estruturar* e organizar as ações no tempo e no espaço. Busca-se a musicalidade na composição geral dos movimentos e um maior domínio do ritmo cênico em seus diferentes andamentos, acentos, tempos e contratempos para romper com o mundo do cotidiano. O jogo do ator é realizado num tempo previamente estabelecido. Ela acentua e enfatiza certos momentos e cria diversos climas (tristeza, suspense, magia, etc). De forma geral, os movimentos buscam coincidir e dialogar com as músicas e efeitos sonoros. Durante o processo buscamos “corpos” para os sons e sons para os “corpos”. Em raros momentos utiliza-se a técnica do contraponto cênico meyerholdiano em que os movimentos dos atores estão invertidos em relação ao andamento, dinâmica e a textura musical. Mas, isso pode ser percebido por exemplo, na “cena do café” em

que apesar e haver uma dinâmica ascendente do *reggae* os movimentos dos atores são em câmera lenta.

A **sonoplastia** é parte integrante da ação, em alguns momentos apresenta os personagens (como o padrão Kronos) ou acrescenta algum comentário exterior a ação dramática (som da ovelha quando se refere ao ovo). Muito mais do que um mero recurso de preenchimento a sonoplastia é um ponto de apoio, uma base, um alicerce e um pilar para a composição cênica ao veicular certas informações e expressar sentimentos vitais para a compreensão/fruição do público.

O espetáculo *Panela Cheia* é *popular*, nos conteúdos, na perspectiva que apresenta, na análise dos problemas sociais, na composição e nos locais onde encena. A desmaterialização do **cenário** e de objetos (sobretudo na abertura do restaurante) através do jogo da *pantomima* que sugere os elementos materiais promovem um necessário uso da imaginação dos atores e do público gerando um certo *distanciamento*.

A manipulação de objetos invisíveis amplia a exigência de expressividade e precisão do movimento. Os objetos inexistentes (vassoura, relógio de parede, janelas, portas, etc) induzem no gesto um desenho, uma projeção no espaço e a descoberta de um vocabulário que dialogam com a agilidade e fluência do malabarista.

O cenário é estilizado e reduzido ao indispensável: duas mesas retangulares e duas cadeiras do restaurante que depois viram dois balcões, um forno tecnológico de onde saem objetos insólitos e uma tapadeira no fundo sugerindo uma cortina teatral. Nada deve chamar a atenção do espectador em detrimento da atuação. Nada que está em cena é meramente decoração e/ou ambientação. São usados em cena os vários objetos como as colheres, vasilhas, panelas, farinha de trigo, "macarrão", bandejas, flores, etc. A perspectiva é favorecer a movimentação (dança, acrobacia, malabarismo, lutas). A ideia é tornar o espaço teatral utilitário em termos de possibilidade de jogo e ressignificação.

Além disso, em certas cenas o fato dos objetos serem imaginários favorece a comicidade da situação. O espectador é cobrado a completar a alusão pela sua própria imaginação. Muitas pessoas são atraídas pelo teatro exatamente pelo seu mistério e o desejo de desvendá-lo. Este trabalho não recusa este poder. Em um teatro de convenção consciente, o espectador não esquece, por um instante sequer que se encontra diante de um ator que representa, como o ator não esquece por um instante que se encontra em cena e diante dos espectadores. Está claro para o público que aquilo que está ocorrendo é simplesmente um jogo, não devendo, portanto, ser confundido com a realidade. O antiilusionismo contribui para tornar a peça mais teatralizada e menos realista, para torná-la mais lúdica, em suma.

Como pode ser percebido nas entrelinhas desse texto o espetáculo recebe uma influência nítida da obra e das ideias políticas e estéticas do grande encenador russo

Vsevolod Meyerhold que experimentou exaustivamente as aproximações entre Circo e Teatro ⁴³. Impossível esquecer o papel desempenhado pela acrobacia na consolidação da biomecânica.

Nessa ótica, o ator deve voltar-se para as habilidades circenses para dar a seu corpo perspectivas visuais diferentes. Isso implica numa verdadeira maestria do corpo. Implica na precisão e na expressividade de seus movimentos, no cálculo preciso do tempo. O acabamento do seu trabalho é comparável ao dos acrobatas. ⁴⁴

Com certeza há uma busca consciente nesta montagem de diálogo com as **ARTES DO CIRCO** (em cena conjugamos a arte da palhaçaria, o malabarismo com panelas, facas, colheres, equilíbrio com monociclo e acrobacia de solo). Afinal, o circo reúne toda uma série de conhecimentos de alto valor artístico para a cena contemporânea e tradicional que lhe dão coerência e justificam sua presença também nos currículos educacionais. Uma atividade que requer uma pedagogia própria, ou ao menos preocupada com suas particularidades. No caso, os atores foram integrantes durante alguns anos do Núcleo XAMÃ da UFSJ onde puderam desenvolver e treinar vários movimentos usados em cena.

Para concluir, é importante dizer que este processo tem sido um caminho antagônico ao caminho onde a criação volta-se contra o ser humano ou contra a natureza. A criação está a serviço do homem, e não o homem a serviço da produção. Estamos aqui!!! Não desaparecemos por trás de um mundo de coisas, de mercadorias, para tornar-se uma coisa a mais. Pelo contrário, humanizamos no nosso fazer. Nossa linguagem artística não obedece à uma determinação estranha ou imposta de fora. Pelo contrário, ela satisfaz a nossa necessidade interior de explicitar o nosso testemunho único e intransferível. Isso faz com que essa atividade um fim e um meio, simultaneamente. Bom espetáculo!

⁴³ Não vamos nos estender sobre esse assunto. Apenas apontamos algumas evidências. São vários os trabalhos que demonstram o amor de Meyerhold pelo Circo. Ver: SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador como pedagogo*. São Paulo, ECA/USP, 2002. (Tese de Doutorado). PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, Rio de Janeiro, Folhetim Ensaios, Teatro do Pequeno Gesto /Letra e Imagem, 2006. RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971. RIPELLINO, A. M. *O Truque e a Alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁴⁴ MEYERHOLD, V. E. *Do Teatro/Vsevolod Meyerhold*; tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ALGUMAS NOÇÕES DE PERFORMATIVIDADE PARA O ENSINO TEATRALDIDI VILLELA⁴⁵MARCELO ROCCO⁴⁶**RESUMO**

O presente texto pretende fazer uma breve reflexão sobre as noções de performatividade no teatro contemporâneo. A partir da compreensão de parte dos elementos que constituem a performatividade, pode-se pensar na utilização da linguagem híbrida do *teatro performativo* como possibilidade de ensino na graduação teatral, na área da Licenciatura. Esclarecendo melhor este pensamento, pode-se dizer que parte do teatro contemporâneo não está mais focada nas unidades aristotélicas, propondo outras configurações estéticas. Com isto, o entendimento sobre o ensino de teatro nas aulas de graduação passa por uma reestruturação, em que o caráter de experiências performáticas é posto no lugar das narrativas tradicionais pautadas no enredo. Para isto, foi realizado um pequeno levantamento bibliográfico acerca dos conceitos de “performatividade” e de “teatro performativo”, ambos analisados por Josette Fèral (2008), entre outros autores secundários. Neste sentido, pode-se pensar a performatividade como eixo de provocação e de pequenas frestas no ensino teatral das licenciaturas no Brasil.

SOBRE AS NOÇÕES DE PERFORMATIVIDADE

As noções de performatividade estão vinculadas à arte como uma rede de trocas, pautadas não apenas pelo sentido da representação cênica, mas na

⁴⁵ *Didi Villela é ator, performer, mestre em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), formado em Bacharelado e em Licenciatura em Teatro (UFMG). Atual membro do grupo Mayombe de Teatro. Professor de Teatro.

⁴⁶ *Marcelo Rocco (Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi) é professor Assistente da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) - Área de Licenciatura em Teatro (COTEA), fixado no Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC); coordenador do projeto de pesquisa: Transeuntes- Estudos sobre performance (UFSJ), cadastrado pelo CNPQ. Desde 2012 é coordenador do projeto de Extensão Urbanidades: Intervenções; é membro do grupo de pesquisa do Laboratório de Improvisação e Dramaturgia (LADI), pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desde 2013 é colaborador do grupo de pesquisa cênica HÍBRIDA - poéticas híbridas da cena contemporânea (CNPq). Desde 2012 é doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) 2008. Especialista em Pós-Graduação/ Latu Sensu em Pesquisa em Arte e Cultura, na Universidade Estadual de Minas Gerais UEMG - Escola Guignard em 2008. Graduado em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006. Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006.

aproximação entre a arte e a vida, na diluição de elementos que as configuram. Josette Féral (2008)⁴⁷ se apropria da noção dos conceitos operativos da *performance art* para criar a terminologia “teatro performativo”, a fim de abarcar variedades de expressões artísticas inseridas no teatro contemporâneo, mostrando que a arte teatral foi favorecida por esta linguagem insurgente:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia) (FÉRAL, 2008, p.198).

Sobre estas acepções, Féral (2008) descreve que as abordagens teatrais quanto à constituição do personagem, entre outras matrizes cênicas, fundamentais ao longo da história do espetáculo ocidental, passam a conviver com outras formas específicas do teatro contemporâneo, cujos significados da presença cênica, instaurados no corpo do ator, não eliminam os elementos supracitados, mas retiram as hierarquizações antes postas.

Referente à cena contemporânea, pode-se dizer que a *performance art* desestruturou, em meados do século XX, as noções sedimentadas de teatro, modificando a perspectiva da cena na atualidade. Nascida da multidisciplinaridade, a *performance art* se lançou como linguagem investigativa, empreendendo a conjugação entre várias formas artísticas que, anteriormente, eram estudadas de maneira fragmentada (SCHECHNER, 2003)⁴⁸. Tal linguagem nasceu comprometida com os processos criativos autorais, às vezes autobiográficos, extrapolando, assim, a relação mercadológica que as linguagens artísticas possuíam. A *performance art*, em seu surgimento, criticava certas premissas sobre o que seria arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado (GOLDBERG, 2006)⁴⁹. Contrários a essa concepção mercadológica, muitos artistas inquietos usaram a *performance art* como meio de veiculação de ideias, como forma permeável de articulação entre as diversas falas, e, sobretudo, como lutas ideológicas, enfrentando determinadas formas de exclusão.

Optando, diversas vezes, por trabalhos autobiográficos e trazendo questões consideradas, aparentemente, do âmbito privado, diversos artistas performáticos abordaram temas de suas vidas cotidianas que ecoavam em questões sociais, tais como o racismo, xenofobia, entre outros, caminhando gradativamente da esfera da

⁴⁷ _____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p.197-210, 2008.

⁴⁸ SCHECHNER, Richard. O que é *performance*? *O Percevejo*, Ano II, n. 12. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2006, p.28-51.

⁴⁹ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228p.

vida privada para uma política em escala “macro”, propondo ao público, uma reflexão aprofundada acerca de tais temas:

Seus praticantes [da arte da performance] quase que por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (CARLSON, 2010, p. 17)⁵⁰.

Dentro desta esfera, pode-se dizer que, ao revelar os elementos constituintes das próprias experiências, os performers traziam à tona camadas de consciência sobre suas preocupações de âmbito social. Segundo Carlson (2010), determinadas performances tornaram-se ferramentas políticas, chamando a atenção para as causas humanitárias, sendo elas, vozes dos oprimidos, estes sistematicamente violentados pelos aparelhos hegemônicos. A natureza da *performance art* não tende a delimitar espaços de poder, mas busca provocar o espectador, dar a ele novos rumos de percepção, sem a finalidade de fechar a obra, como os modelos tradicionais de representação fazem. Neste Caminho, a *performance art* resiste às definições dadas como conclusivas, dissolvendo as certezas sobre o redor, sobre eu, sobre o outro, trazendo consigo a ideia de alteridade, de expressão, de mudança.

Embora, a *performance art* se apresente para uma audiência, tal como o teatro dito tradicional, ela articula os corpos dos artistas como o centro da pesquisa e da experiência cênica, elevando a pessoa, o ser humano que se expõe, em detrimento à noção de personagem previamente estabelecida (CARLSON, 2010). A autonomia do processo criativo dada ao performer é um dos princípios fundamentais da genealogia da performance, elaborando projetos que caminham ao encontro das preocupações socioculturais de diferentes sociedades. A permeabilidade da performance envolve a plateia em um acontecimento constituído a partir da pluralidade de vozes, dando força motriz aos sujeitos que, geralmente, não fazem parte do discreto circuito artístico.

Dentre outros estudiosos da área, Féral (2008) percebeu a potência da junção dos elementos próprios da teatralidade tradicional com os componentes apresentados pela *performance art* como forma de *reescritura* das narrativas acerca dos sujeitos e da sociedade, na configuração de novos sentidos cênicos, denominando, assim, o termo “teatro performativo”.

Seguindo esta linha de pensamento, pode-se dizer que o teatro performativo não segue, necessariamente, fórmulas anteriormente dadas. Ele confronta-se com os

⁵⁰ CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

elementos particulares da sua expressão pública, na comunicação real e imediata com a memória que o artista traz, nas diferentes relações deste com os espectadores e com os espaços oferecidos. Entre outros pontos, o teatro performativo opera a partir de discursos abertos, dando ênfase ao “fazer”, na conexão do performer com o redor, reescrevendo códigos artísticos. Muitas vezes, o teatro performativo aparece como forma de resistência a uma arte pasteurizada que busca um entretenimento esvaziado, sem tónus crítico.

Em linhas gerais, a intensidade da presença do ator, transformado em performer, as relações com outras linguagens artísticas, o compartilhamento entre atores e espectadores, colocando o corpo em risco, geram novos olhares à cena atual, ampliando as possibilidades de um novo sentido cênico. A presentificação dos artistas na configuração da exposição e do desnudamento de seus corpos foi uma das grandes forças motoras para as construções cênicas contemporâneas, tendo como uma das matrizes a experimentação aberta, processual, em contraposição às obras ditas fechadas por uma estrutura representacional de ação (LEHMANN, 2007)⁵¹. Sendo assim, puderam estreitar as relações com o espectador, trazendo questões artísticas e filosóficas, de quem se apresenta para uma audiência.

Pensando sobre este aspecto, pode-se dizer que a experiência de expor o próprio corpo explicita os campos de aproximação física e sensorial entre a obra e a quem ela se refere (GASPERI, 2010)⁵², pois “as novas artes elaboram as relações corporais, afetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação” (LEHMANN, 2007, p. 170).

No que se refere à presença do ator, Féral (2009)⁵³ vê na potencialização da corporeidade, um importante impacto na produção teatral contemporânea, desempenhando novos sentidos para os gestos cênicos, novas preocupações com a noção de espacialidade, na configuração de uma identidade teatral multidirecionada e na horizontalidade dos elementos estéticos. Segundo Féral (2008) a terminologia “teatro performativo” não se constitui a partir de uma matriz sólida, tateável, localizada facilmente pelos discursos teatrais estratificados, mas por enunciados heterogêneos, envolvendo diferentes percepções acerca dos saberes multidisciplinares.

Alargando este ponto, pode-se dizer que a performatividade opera através da consciência de que haja “o outro” no mesmo ambiente da ação, na participação coletiva dos corpos, em uma troca dialógica de produção de sentidos. Um dos suportes ideológicos do caráter performativo é a realização de um sistema processual constante, inacabado, como fenômeno que não se delimita em concluir as obras, na apreensão dos signos já conhecidos pela natureza teatral, objetivando a produção de

⁵¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 437p.

⁵² GASPERI, Marcelo E. R. *A aproximação entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: as margens do feminino: agrupamento Obscena*. 2010, 103f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG), 2010.

⁵³ FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. *Sala Preta*, v. 9, p.25-267, 2009.

novas formas de expressão, sem que a palavra “falada”, “dita”, seja o principal aparato comunicacional. Neste sentido, o teatro performativo se constitui a partir de elementos próprios da performance, na concepção do trabalho do ator transformado em performer, em um intenso processo de descoberta. Um ato de desnudamento perante a arte. A identidade do performer é exteriorizada na fuga de um lugar seguro, confortável, para abrigar, assim, o perigo ao redor, encorajado pelo risco iminente, sem a separação palco-plateia habitual.

As noções de performatividade buscam, muitas vezes, subverter a lógica do entretenimento fácil, na complexidade de códigos que propõem formas alheias ao uso corriqueiro dos espaços de apresentação, motivando os espectadores a terem olhares não usuais sobre a cidade, na busca de práticas não subservientes ao conformismo da vida diária.

Segundo Fernandes (2011)⁵⁴, a performatividade parte da experiência corporal como mote para a transgressão espacial. Neste aspecto, não interessa ao teatro performativo a noção de obras acabadas, prontas para serem degustadas por um público pagante, mas sim, gerar a participação por meio da afetação física. Ele recusa os códigos já conhecidos, promovendo matrizes potentes de expressão, e, conseqüentemente, configurando possibilidades de pensamento não pautadas apenas no verbo.

Ainda sobre este assunto, Fernandes (2011) descreve que as práticas performativas auxiliaram na remodelagem do pensamento teatral, modificando os parâmetros de se ver e de se fazer teatro, e, nesse sentido, expandindo os espaços do teatro como lugares exponenciais de feitura artística. Caminhando nesta lógica, este ensaio propõe rascunhar uma possibilidade de ensino teatral através da prática do teatro performativo na graduação, provocando o licenciando em Teatro para que este, por sua vez, leve as materialidades do teatro contemporâneo para a sala de aula, em seus estágios curriculares. Assim, o ensino teatral torna-se necessário, na medida em que estimula a formação intelectual e, sobretudo, sensível do sujeito aluno-licenciando, e este, por sua vez levará tal estímulo aos espaços formais de ensino, sendo agente consciente de interpretação, criação e de transformação do processo escolar.

O TEATRO PERFORMATIVO E SUAS MÚLTIPLAS SIGNIFICAÇÕES NO ENSINO

Parte da cena teatral contemporânea está se apropriando das noções de performatividade, utilizando a hibridez de várias linguagens das artes cênicas e das artes visuais. Essa hibridez põe em evidência a presença autêntica dos atuantes, que não aparecem como mensageiros de uma intenção externa estabelecida por um texto, mas como portadores de seus próprios impulsos latentes, de seus corpos energéticos, a partir de suas ações. Através dessas ações, os atuantes envolvidos no processo da encenação podem se deparar com o cruzamento de diversas situações,

⁵⁴ FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividade na cena contemporânea. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, n. 16, p. 11-21, 2011.

vivências e circunstâncias. E nesse cruzamento, os atuantes podem vir a desenvolver suas habilidades e ampliá-las.

Neste caminho, o licenciando em Teatro tem que ter acesso aos outros tipos de linguagens artísticas como a dança, música, cinema, artes plásticas. Para que isso aconteça, é necessário que ele estude, planeje e organize, transformando toda a sua aprendizagem e experiência em feitura nos espaços de ensino. Cabe a este licenciando que virá a ser educador teatral, estar conectado com as transformações do mundo atual, cada vez mais complexo e diversificado. A arte deve ser pensada como um lugar de compromisso, como um espaço estimulante que promova a troca de reflexão, que abarque o conhecimento e a experimentação. Neste sentido, ao realizarmos um diálogo entre o teatro performativo e o ensino teatral, faz-se necessário refletirmos sobre os discursos e as práticas adotadas atualmente nos espaços escolares, na busca da correspondência entre as necessidades do educando e as abordagens do teatro contemporâneo.

O teatro performativo inserido no ensino pressupõe as noções de corpos produtores de ações, não pautados apenas na narrativa, mas sim, em um discurso pessoal, autobiográfico, que possa abrir margens para múltiplas significações e interpretações na prática performática. Segundo Carminda Mendes André⁵⁵:

O corpo deixa de receber caracterizações externas para se apresentar, ou seja, o corpo tornou-se um espaço de invenções de alteridades e, conseqüentemente, a subjetividade passou a significar uma conquista temporal, poesia tecido do espaço, apropriada como coisa do mundo. (ANDRÉ, 2007, p.79).

Neste aspecto, o foco do teatro performativo como possibilidade metodológica de ensino possibilita o compartilhamento das experiências entre os alunos, sem hierarquias previamente postas. O tempo da cena é o presente. A experiência performática se dá pela qualidade dessa presença plena dos alunos atuantes, na tentativa de buscar estímulos ao redor, como também, na comunidade em que os mesmos vivem.

A ideia de promover um diálogo entre teatro performativo e o ensino teatral possibilita um lugar de intersecções de alteridades e de subjetividades. Como o teatro performativo tem uma aproximação entre vida e arte, o mesmo possibilita que haja múltiplas manifestações éticas, morais, culturais, pessoais do sujeito. Isto é, os alunos licenciandos, em seus processos de criação, podem buscar estímulos coerentes com suas vidas cotidianas. Neste sentido, a busca deste ensaio é por uma abordagem de uma linguagem multidisciplinar, advinda das artes visuais, das artes

⁵⁵ ANDRÉ, Carminda Mendes. *O Teatro Pós-Dramático nas Escolas*. São Paulo: tese de Doutorado apresentada na Faculdade de Educação/USP, 2007.

cênicas, etc., cuja ação dos atuantes não está necessariamente ligada à lógica de causa e efeito do modelo de drama aristotélico. O teatro performativo na graduação busca ações autorais, sensoriais, sem a obrigatoriedade da construção fixa de personagens, comumente dada em espaços formais de ensino.

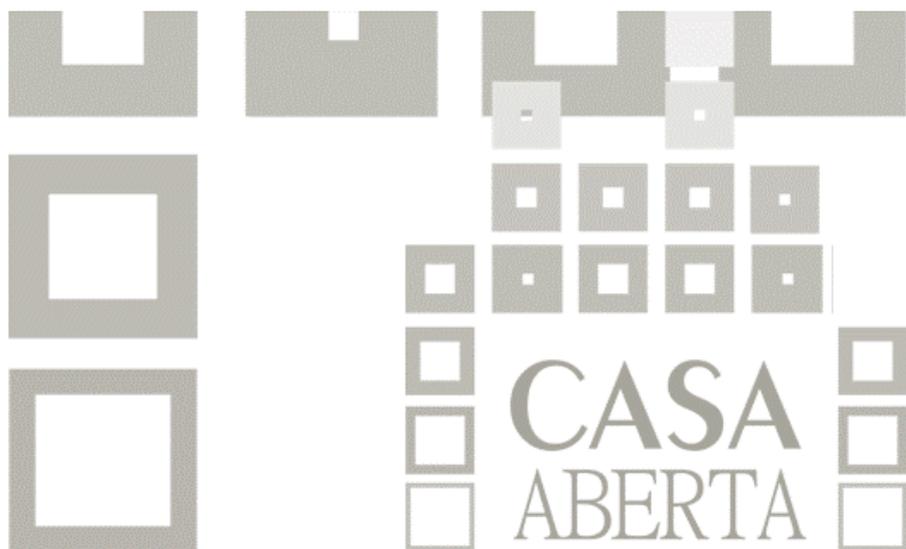
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar no teatro como área de conhecimento dentro de um currículo escolar teatral e integrado a um discurso pedagógico atualizado foi o mote deste breve ensaio. Defrontamo-nos com muitas dificuldades dentro das escolas de ensino teatral. Uma das maiores dificuldades encontradas é o olhar viciado de algumas instituições escolares, de que o ensino de teatro deve estar associado à interpretação de um personagem previamente pensada pelo professor. Essa visão é comumente divulgada nos diversos âmbitos de ensino, pois a função do teatro dentro da graduação não é apenas transformar o aluno em “entendedor de personagens previamente narrados em textos”, mas oferecer-lhe maior bagagem cultural e artística a fim de ampliar o seu espírito de coletividade, suas potencialidades criativas, sensitivas e reflexivas, abarcando o amplo universo profissional. Sendo assim, o teatro performativo pode tornar-se boa referência artística e pedagógica nos tempos atuais.



Artigos

contribuições sobre a
Medicina dell'Arte



PROBLEMATICHE DI ONOMATURGIA IN FONIATRIA

ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO⁵⁶

AD ANDREA RICCI MACCARINI

Con l'evolversi dei contenuti, dei metodi, degli obiettivi e degli strumenti della Scienza medica, l'ingegno umano, sostenuto da buone dosi di fortuna, ha potuto, negli ultimi decenni, coronare alcuni successi anche di portata considerevole come la eradicazione di ceppi patogeni pericolosi e spesso ciclicamente recrudescenti.

È stato, inoltre, possibile dare un'identità a malattie ritenute "nuove" o perché non presenti tassonomicamente prima di allora o perché non intese dai clinici come entità nosologiche a sé.

Tra i molti problemi emergenti in questi ultimi casi, uno dei primi sarebbe quello "battesimale" o "onomaturgico"⁵⁷. Esso, però, passa sovente in secondo piano lasciando così che s'ingenerino notevoli occasioni di confusione quando non battagliere e dispersive "lotte eponimiche"; cose, queste, di cui la Storia medica non è stata, tra l'altro, mai esente.

Il problema della denominazione di patologie e procedure diagnostico-terapeutiche di nuova identità, nel settore foniatico, in sintonia con altri settori della Medicina, non è frequente, forse anche perché la nosotassonomia si implementa e/o modifica molto difficilmente e lentamente.

In questo lavoro si cerca di dar conferma del fatto che il problema in oggetto non rappresenta una questione pedante. Per tal ragione si riportano tre esempi chiarificatori.

Il primo riguarda il *sulcus* delle corde vocali vere⁵⁸, una patologia di non recente identificazione che interessa alcuni individui che, secondo la definizione morfologico-topografica di Bouchayer (1993), presentano «un'invasione [cordale] che forma una tasca di profondità variabile indovata nella sottomucosa; detta tasca spesso si trova, specialmente nel bordo profondo e laterale, in contatto con il legamento vocale».

Tale definizione è molto chiara; dal 1901 ad oggi, invece, si trova, nelle varie lingue principali⁵⁹, un grande corteo sinonimico in riferimento a questa anomalia: alcuni termini spesso appaiono senza molto senso scientifico e sono soltanto oggetto di confusione; altri pajono, invece, in certo senso, vicini alla realtà morfo-funzionale del *sulcus* stesso.

Il primo "sinonimo" trovato è "solco vocale" (Nakayama e al., 1994). Usare questa denominazione è abbastanza disorientante. L'aggettivo "vocale" ha senso se qualifica un oggetto (o una persona) capace di emettere suoni vocali; allora il solco in oggetto

⁵⁶ *ENT, Performing Arts Medicinae Doctor, Italian interdisciplinary Centre for Performing Arts Medicine

⁵⁷ 'Onomaturgia' è un neologisma del Serianni (1985) molto fortunato perché efficace ai fini di una immediata e corretta comprensione del problema in oggetto.

⁵⁸ Esso sarà da Noi denominato "*sulcus chordalis*" (cfr. Arnold, Greisen e al.)

⁵⁹ Si fa riferimento a quelle nelle quali sono scritti il maggior numero di articoli scientifici (Angloamericano, Francese e Italiano).

non può dirsi "vocale" perché non può emetterne da sé. Possono farlo soltanto le corde vocali vere su cui detta patologia si innesta. Il solco, semmai, è responsabile di quelle alterazioni funzionali della voce che sono frequentemente di esso nosognomoniche (l'emissione non è "pulita" in modo specificamente caratteristico). Qualcuno potrebbe giustificare l'uso di questo nome (solco vocale, *vocal sulcus*, *vocal furrow*) ritenendolo un derivato dal latino "*sulcus chordae vocalis*" (*vocal fold sulcus*) in forma sincopata, sottintendendo quindi "*chordae*", *fold* (piega) o *cord* (corda)⁶⁰. Quest'ultima asserzione sembra, però, improponibile visto che non è logico, in stretto ambito linguistico, togliere il nome "*cord*" lasciando l'aggettivo (che qualifica proprio questo nome) senza l'oggetto da qualificare, visto che nulla ha "*vocal*" da dividere con l'altro sostantivo (*sulcus*) la cui essenza e le cui caratteristiche morfologiche non dipendono dalla qualificazione.

Altro "sinonimo" è "corda vocale raddoppiata" ("*cordes vocales dedoublées*": Alézais, 1906) con gli equivalenti: "corda vocale bipartita" (Bilancioni, 1922), "corda vocale sdoppiata" (Citelli, 1913; Delaini, 1952), *double vocal cord* (Franck, 1939). Queste denominazioni potrebbero, in realtà, essere condivise ma in certi casi ben precisi e rari: quelli in cui il Solco è talmente profondo ed esteso in senso longitudinale da determinare la spaccatura in due e quindi lo sdoppiamento fittizio delle corde vocali stesse (o di una sola di esse).

Allonimo storico improprio è "*sulcus glottidæus*" o "*glottidis*" (Citelli e al., 1906; Filippo e al., 1973). La glottide è, per definizione anatomica, la parte media, ristretta, del laringe cioè la cosiddetta "porzione glottica" che si trova tra il sovrastante vestibolo e il sottostante segmento inferiore. Non è dunque la stessa cosa parlare di corde vocali e di glottide, essendo le prime soltanto un mezzo di delimitazione della seconda che è, in ultima analisi, la sede di espletamento dei movimenti di esse. Dire, quindi, "solco della glottide", lascia intendere, molto impropriamente, che il solco si trovi nello spazio aereo delimitato dal margine beante delle pieghe vocali. Alcuni Autori (Roch e al., 1981) usano, però, il termine "glottide ligamentosa" come sinonimo di "corda vocale". In tal caso, dire "*sulcus glottidæus*" avrebbe senso pieno. Nonostante, però, questo originale neologismo di stampo francese in vece di "corde vocali", pare alla maggioranza degli specialisti che l'osservazione fatta sopra sia ancora valida.

Altra denominazione, trovata in verità soltanto in un caso (Fornai, 1936), è "*glotte double*" (doppia glottide). Da quanto appena detto risulta chiara l'imprecisione semantica, aggravata dal fatto che due spazi glottici presupporrebbero una separazione reale (in senso assiale) e non solo, com'è più frequente, una funzionale tra le pieghe vocali. Dovrebbe esserci, in altre parole, un diaframma reale che separi l'aria sì da creare due camere aeree: la superiore e la inferiore. Ciò configurerebbe una patologia certamente diversa dal *sulcus*.

⁶⁰ Si ritiene importante far notare che l'ormai diffuso nome di "corde vocali", dato alle due banderelle muscolo-mucosali associate alla produzione effettiva della voce, è anatomicamente errato perché non trattasi di "corde" ma, appunto, di "pieghe" come, meglio, traducono gli Anglosassoni tramite "*fold*". La qual cosa, tra gli altri, ha notato anche il Canepari (1999).

Molto interessante è, pure, precisare che le “*vergétures*” (“*rigature*”) delle pieghe vocali non sono affatto il *sulcus*. Esse, infatti, come suggerisce lo stesso Bouchayer che le ha descritte (1985), sono differenti da quest’ultimo per caratteristiche anatomico-patologiche e aspetti fisiopatologici. Così pure si deve dire circa un altro quadro assimilato da Alcuni a quello del *sulcus*: quello della “*cisti epidermoide aperta*” (Bouchayer, 1993) che comunque del *sulcus* stesso potrebbe essere, in definitiva, l’origine.

Come già accennato, andrebbe preferito senz’altro il nome di “*sulcus chordalis*” (*vocal cord sulcus, corde vocale à sillon*) per motivi di non poca rilevanza. Il rigore scientifico che proprio si addice alla Scienza medica, senza nulla voler togliere al valore che essa ha e deve avere di Arte; detto rigore impone di evitare che si ingenerino, magari in buona fede, errori anche minimi di individuazione e catalogazione nosologica delle malattie, anche se purtroppo numerose sono le eccezioni in tal senso, come è successo riguardo alla Talassemia⁶¹.

Se il mondo scientifico chiamasse concordemente la patologia in oggetto “*sulcus chordalis*” o, meglio ancora, “*sulcus chordae vocalis*”, cioè con il nome forse più vicino alla verità topodiagnostica, si eviterebbe il problema nel quale ci si trova, e. g., in sede di ricerca. Infatti, attraverso ripetute investigazioni su Medline si è riusciti a trovare, su 248 *items* del request “*Vocal*”, su 3377 *items* del request “*Cord*” e su 128 *items* del request “*sulcus*”, un unico *item* rispondente alla query iniziale “*vocal cord sulcus*” (Greisen, 1984). È, questa, l’unica pubblicazione che il software specializzato propone tra quelle dell’intero periodo dal 1984 al 1997, pur essendoci, e questo a posteriori lo si è potuto sapere tramite altre ricerche non informatizzate (prima tra tutte attraverso Excerpta Medica dal 1983 al 1997), diversi altri Articoli qualificati che soltanto perché intitolati con i molteplici “*sinonimi*” di cui già detto, risultano quali altre patologie. Studi ulteriori, continuati fino al 2000, attraverso quattro motori di ricerca su Internet (Altavista®, Excite®, Arianna®, Lycos®), hanno dato risultati deludenti perché, nonostante prove ripetute e ricche d’espediti, l’unica *key-word* fruttuosamente riconosciuta è “*sulcus vocalis*”.

Un altro motivo per cui si sostiene il nome di “*sulcus chordalis*” è il fatto che con questa terminologia s’intravede qualcosa degli aspetti topodiagnostico e anatomico-patologico, importanti più che mai per ben inquadrare il problema.

In verità, proprio in riferimento all’instradamento topodiagnostico, andrebbe fatta una puntualizzazione: il nome forse più corretto dovrebbe essere “*sulcus chordae vocalis*”. Esso pare il più completo, poiché all’informazione morfoanatomica (*sulcus*) aggiunge il *topos* generico (*chorda*) ma anche l’ambito funzionale specifico (*vocalis*). Si evita, così, la (comunque non facile) possibilità di errore per l’esistenza, com’è noto, di altre

⁶¹ All’interno della classificazione di questo gruppo di anemie ereditarie si conoscevano numerosi “*sinonimi*”, motivo di serî *qui pro quo*, specialmente quando ci si spostava dall’Italia ai Paesi di lingua e cultura anglosassone. In Inghilterra e in America la “*major*” corrispondeva alla talassemia che in Italia si chiamava “*intermedia*”; la “*minor*” era quella che si chiamava “*major*”. Ulteriore confusione derivava dalla possibilità genotipica di due ulteriori talassemie: l’*intermedia* e la *minima*. Su proposta italiana si è deciso, così, d’inserire le Talassemie nel grande capitolo delle Microcitemie, a tutte le altre preferendo, in questo caso come in altri, la definizione e la denominazione classatoria di tipo anatomico-patologico. A ciò in parte si accenna in: G. R. BURGIO e al., *Pediatria essenziale*, UTET, Torino 1997, 635 e segg. Vedasi anche: J. D. WILSON e al., *Harrison – Principi di medicina interna*, McGraw-Hill, Milano 1992, 2078-2080

corde embriogeneticamente e anatomo-fisiologicamente molto diverse da quelle vocali (e. g., la notocorda, le corde tendinee cardiache, la corda timpanica etc...) ⁶².

In ultimo, la scelta del nome latino e non di quello italianizzato o del corrispettivo inglese ("vocal cord sulcus") è dettata dallo storico e funzionale attaccamento della Medicina al Latino e al Greco, le uniche due lingue partendo dalle quali (a differenza di ogni altra, Inglese compreso) ogni nome può crearsi, in maniera estremamente precisa, anche topodiagnosticamente.

Infine, il Latino rende onore al primo "scopritore" della patologia ⁶³, il Salvi (1901), il quale, per il rigore scientifico di inizio secolo, volle il più chiaro, aulico e universale Latino, che oggi, a posteriori, si può dire con convinzione, genera senz'altro minor confusione di quanto le lingue moderne (o i Medici?) non possano fare.

Il secondo esempio di "battesimo onomastico" improprio (e, quindi, problematico), è rilevante per importanza e curiosità. Se non altro perché si riferisce specificamente al nome stesso della foniatria e a quello della sua branca chirurgica: la fonochirurgia ⁶⁴.

La prima tenta di essere la branca del sapere scientifico-medico che si occupa, tra l'altro, di prevenzione, diagnostica e terapia delle patologie della voce e, quindi, indirettamente anche della laringe. Questo, almeno, il senso che desumesi dalla Medicina delle evidenze. Analizzandone il nome non si arriverebbe, però, necessariamente a questa conclusione. 'Foné' e 'jatria' significano, rispettivamente, 'suono' e 'cura'. Quale relazione esista tra i due non è chiaro: in altri termini, il suono è oggetto, soggetto o strumento di cura? Il problema delle relazioni tra prefissoide e morfema lessicale "terap-", del resto, non è nuovo in medicina ⁶⁵.

De Santis ⁶⁶ fa derivare 'foniatria' da: 'fonasco', lasciando, così, forse, intendere che essa debba servire a fornire i suoi utenti di una voce tonante e intonata. Sabatini e Coletti ⁶⁷ ne individuano le due componenti (fono- e -iatria) e ne attestano l'uso dal 1956. Secondo entrambi, essa "studia le alterazioni della voce e del linguaggio ed ha come fine di correggerne ogni imperfezione per mezzo di trattamenti sia medici, sia chirurgici, sia rieducativi". Quale che ne sia la semantica d'uso - sulla quale un approfondimento sarebbe d'uopo, anche in considerazione della sempre maggiore attestazione del termine vocologia (*vocology* in Americano) al posto di foniatria, che

⁶² Proprio nel periodo storico attuale, in cui la Deontologia e la Giurisprudenza sollecitano alla Umanizzazione dell'approccio empatico medico-paziente, dare agli utenti, da parte dello Specialista, un quadro d'insieme il più possibile chiaro ed esaustivo della condizione di cui sono portatori, già attraverso il nome, pare, se non un imperativo, almeno un degli obiettivi più importanti tra quelli conseguibili. Si potrebbe obiettare che comunque l'utente non è tenuto a sapere che esistano diverse "chordae" anatomiche, oltre a quella "vocalis" e, quindi, che il problema sussisterebbe solamente per i medici. Da parte nostra, si ritiene, invece, di particolare importanza e non questione pletorica, la chiarezza "universale" del linguaggio specialistico, indipendentemente da quanti lo possano comprendere appieno o possano utilizzarlo. Anche perché settorialità del linguaggio e precisione anche semantica non sono tra loro in contrasto.

⁶³ Anche se invero pure questi la chiamò "sulcus vocalis".

⁶⁴ cfr. A. G. GUCCIARDO, *La fonochirurgia nei cantanti*, pagg. 10-11

⁶⁵ Seppure in riferimento ad ambiti medici non-laringoiatrici, lo ha analizzato anche M. Cortelazzo, in un editoriale; cfr: "Italiano e oltre", XVIII(2003)3, 192-193

⁶⁶ cfr. M. DE SANTIS, *Voce e linguaggio. Compendio di foniatria e logopedia*, Piccin, Padova 1986

⁶⁷ cfr. Lemma 'foniatria' in: *DISC - Dizionario italiano Sabatini - Coletti*, versione in CD-rom, Giunti Editoriale, Firenze 1997

del resto si occupa anche della deglutizione, del linguaggio, della comunicazione, della parola e non soltanto della voce – rimane, comunque, irrisolto il problema epistemologico.

Stesso grattacapo in riferimento alla fonochirurgia. La microlaringochirurgia, definita nel 1978 (secondo Zeitels nel 1962, secondo Accordi nel 1963) "*phonosurgery*" (a opera di von Leden) e nel 1994 "*phonomicrosurgery*", sarebbe nata dall'esigenza di salvaguardare e curare la funzione vocale nel miglior modo e con il minor traumatismo possibile. Accordi precisa che solo successivamente, ad opera dell'IAP⁶⁸, si è data la definitiva accezione di "specialità chirurgica che ha come scopo il miglioramento e la restituzione della voce e della parola".

Per Sataloff, invece, la fonochirurgia è la "chirurgia estetica" della voce⁶⁹.

Il nome di fonochirurgia (φωνήχρηστική χειρουργία), come già in altri lavori si è notato⁷⁰, è neologisma vero e proprio ancora quasi neppure presente nei dizionari scientifici. È un po' difficile, del resto, attribuirvi un senso univoco: chirurgia "dei", "con" o ancora "per" i suoni? È solo il senso pratico e la accezione d'uso comune che fa dedurre che il medico che professa tale arte cura, con l'ausilio del bisturi e/o di altri ferri sterili, la funzione vocale.

In attesa di (invero inaspettate) modifiche onomastiche, si deve notare che oramai la comunità internazionale conferisce una valenza jatrotypica propria sia alla foniatria sia alla fonochirurgia come settori d'interesse specialistico molto ben definiti e con precise peculiarità (non ancora tutte ben standardizzate). Anche per questa ragione, quindi, sarà verosimilmente difficile modificare la tipizzazione onomastica attuale, il cui pregio sta, forse, solo nella concisione.

Il terzo esempio che si propone nel presente studio sull'ortoprassi in onomaturgia foniATRica riguarda le procedure diagnostico-terapeutiche note come "fonochirurgia con endoscopio".

Per essa esistono alcuni tentativi di denominazione acronimica di interessanti risvolti speculativi.

La Scuola spagnola di Santander (Diaz Gòmez, Borrigan Torre e altri) ha proposto e usato la sigla CELF (*chirurgia endolaringea fibroscopica*), mentre De Rossi e Ricci Maccarini (comunicazione personale) suggeriscono il non meno interessante CLFE (chirurgia laringea con fibroendoscopio). Il primo acronimo, seppur di facile pronuncia e buona sonorità, pare avere, però, almeno due limiti, legati, anzitutto, alla scelta dello Spagnolo che, com'è noto, non è lingua ufficiale e universale per la Medicina. Poi, va notato che la chirurgia in oggetto non è definibile come "fibroendoscopica", pur avvalendosi specificamente del fibroendoscopio come strumento operativo. In altri termini, l'uso del qualificante è quanto meno improprio, nonostante che altri esempi siano presenti nella onomastica clinica.

⁶⁸ AP era acronimo per *International Association of Phonosurgeons*.

⁶⁹ Franco Fussi [in: ID. (ed.), *La voce del cantante n° 2*, Omega, Torino 2003, pag. 169] fa notare che il primo intervento di fonochirurgia artistica è avvenuto nel 1861 a opera di Victor von Bruns che ha effettuato una nodulectomia con risultati... tutt'altro che estetici!

⁷⁰ cfr. A. G. GUCCIARDO, *I medici parlano italiano?*, pag. 185

Il secondo acronimo (CLFE) è, invece, molto preciso e ben si addice al contesto di riferimento. Pare, però, di difficile pronuncia e memorizzazione. Come il precedente, non è proponibile per l'uso da parte della Comunità scientifica mondiale.

Entrambe le sigle sono, infine, non facili da utilizzare perché bypassano i processi di associazione-induzione che il sanitario deve sempre poter utilizzare velocemente nell'esercizio delle sue funzioni cliniche effettive.

L'acronimo da Noi proposto nel 2004 è FEPS⁷¹: *fiberoptic endoscopic phonosurgery*. Esso è chiaramente non esente da alcuni dei problemi testé citati, soprattutto l'errata associazione significante-significato nonché la possibile confusione con la *functional endoscopic pituitary surgery* attestata dal (forse già da prima del) 1990. Pur con questi (considerevoli) limiti, in effetti, in attesa di migliori e urgenti definizioni onomastiche, si continua a segnalare questo nome per la felice somiglianza anche simbolica con il corrispettivo rinofaringeo FESS (*functional endoscopic sinus surgery*) e per la possibilità di un utilizzo davvero internazionale legato, nostro malgrado, all'uso dell'Inglese. Infine, articolare il fono [□□□□] è facile e l'associazione-induzione con il suo contenuto simbolico è veloce se non immediata.

Con gli esempi proposti (uno dell'ambito nosologico, uno generale e uno diagnostico-terapeutico) si ritiene possa chiarirsi il problema emerso già all'inizio del lavoro. Dare un nome preciso, ma soprattutto unico, a ogni ambito, patologia e atto medico-chirurgico ha il prezioso significato di aiutare i sanitari ma anche l'intera collettività (non necessariamente soltanto quella jatrofona) a individuare subito le caratteristiche essenziali di essi.

Nei casi in oggetto, come chiarito sopra, a emergere dal nome sarebbero, già a primo acchito, le caratteristiche morfologico-topodiagnostiche nel primo esempio (il "*sulcus chordalis*" è, cioè, un "solco in una corda"), in verità solo quelle di ambito nel secondo (foniatria e fonochirurgia sono "finalizzate" ai suoni) e quelle jatroprassiche funzionali nell'altro (FEPS è, in altri termini, fonochirurgia con fibroendoscopia flessibile).

In altri casi medici, poi, la caratteristica essenziale evocata dal "nome di battesimo" della patologia potrebbe essere, e. g., quella anatomopatologica, relativa cioè alle peculiarità evidenziabili con lo studio macro- e microscopico. Ciò potrebbe valere per la tesaurosomi, per la leucemia a cellule capellute (*hairy cell leukemia*) o, ancora, per il medulloblastoma o l'ependimoma; la lista potrebbe allungarsi di molto.

Ancora, dal nome potrebbero rilevarsi informazioni essenziali di tipo diagnostico-clinico, come avviene, per citare pochi esempi, per la febbre quartana (malaria), per la astenoteratospermia o per il carcinoma gastrico.

Più difficile, per il noso-onomatopoeico, riuscire a dare informazioni, attraverso il nome, circa la prognosi, come, per esempio, invece, accade nel caso dell'encefalopatia epatica fulminante o della malaria perniciososa.

I benefici che potrebbero, inoltre, derivare da una razionalizzazione dei nomi e dall'attingere, a fini onomatopoeici, dal Latino e dal Greco, sarebbero molteplici,

⁷¹ cfr. A. G. GUCCIARDO, *La fonochirurgia nei cantanti*, 2005

come già affermato, ma anche questo appare, purtroppo, un problema ancora irrisolto.

Purtroppo, però, nella Storia medica, dalla fine dell'Ottocento ad oggi⁷², l'esigenza di unificare e razionalizzare le terminologie a livello internazionale stenta a sentirsi⁷³ (ovvero non vi si è riusciti con facilità). Eppure non mancano esempi di unificazioni, avvertite come necessarie e, perciò, rese possibili, con risultati spesso ottimali, com'è stato per i simboli e i nomi della Chimica⁷⁴ o per i fonemi⁷⁵. Né mancano due Enti ufficiali (americani) che dovrebbero, a diverso titolo ma in sintonia, occuparsi, in certo senso, del problema: la FDA (*Food and Drug Administration*) e il CDC (*Centre for Diseases Control*).

Sinceri ringraziamenti a Carmelo Scavuzzo e Fabio Rossi (Università di Messina).

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Churchill's Medical Dictionary*, Centro Scientifico Ed. - Menarini, Torino 1994
- ALÉZAIS, *Dedoublement de la corde vocale inférieure*, Marseille Médicale, 1/2, 1906
- ARNOLD G., *Dysplastic Dysphonia: minor anomalies of the vocal cords causing persistent hoarseness*, Laryngoscope, 68, 1958
- BALBONI G. C. e al., *Anatomia Umana*, vol. II, Edi-ermes, Milano 1991
- BILANCIONI G., *Aspetto non comune di una laringite tubercolare ulcerosa: corda vocale vera bipartita*, Bollettino delle malattie dell'orecchio, della gola e del naso, Anno LX, 1922
- BOUCHAYER M., *Fonochirurgia*, E.M.C. Roma, Tecniche chirurgiche - Testa e collo, 46350, 1993
- BOUCHAYER M. e al., *Epidermoid cysts, sulci, and mucosal bridges of the true vocal cord: a report of 157 cases*, Laryngoscope 95, 1985
- CANEPARI L., *Il MaPI. Manuale di pronuncia italiana*, Zanichelli, Bologna 1999
- CITELLI S., *Sulla frequenza e sul significato di un Sulcus glottideo nell'uomo*, Internationalen Monatschrift fur Anatomie u. Phys., 23, 1906
- CITELLI S., *Sullo sdoppiamento congenito delle corde vocali*, Bollettino delle malattie dell'orecchio, della gola e del naso, Anno XXXI, 1913
- CROATTO L. e al., *Il Sulcus delle corde vocali*, Acta Phoniatria Latina IX, 1, 1987
- DELAINI A. e al., *Lo sdoppiamento delle corde vocali*, Atti del laboratorio di fonetica, vol. II, Libreria universale, 1952
- DIAZ GÓMEZ M. e al., *CELF - Chirurgia Endolarínea Fibroscópica - Rehabilitación Vocal*, Asociación CELF, Santander 1999
- DISC - Dizionario italiano Sabatini - Coletti*, versione in CD, Giunti Editoriale, Firenze 1997
- FILIPPO D., *Il Solco glottideo*, UTET, ORL, I, Torino 1973
- FORNAI, *Deux cas de glotte double chez l'homme*, Otol. Ital., 1936
- FRANCK D. e al., *Double vocal cord*, Arch otorinolaringol, 29, 1939
- GREISEN O., *Vocal Cord Sulcus*, The Journal of laryngology and otology, 98, 1984
- GUCCIARDO A. G., *Il Sulcus delle corde vocali*, Tesi di Laurea in Medicina e Chirurgia, Università degli Studi di Palermo 1999
- GUCCIARDO A. G., *I medici parlano italiano?*, in "Italiano e oltre", XVIII(2003)3, 182-189

⁷² In verità, parlare un linguaggio unico, un vero "medicese", è risultato sempre difficile, fin dalla preistoria, forse per l'assoluta empiricità della "scienza" medica di allora e per l'isolamento dei vari gruppi sociali umani.

⁷³ Ciò anche per il fatto che la "globalizzazione" dei mercati e delle relazioni sociali è stata resa sempre più possibile da quando i nuovi mezzi di trasporto hanno permesso viaggi interregionali e internazionali veloci. Inoltre, la nuova era dei media che hanno creato il cosiddetto "villaggio globale" ha reso solo ora, forse, più urgente la unificazione semantica in ambito dei linguaggi settoriali, medico compreso.

⁷⁴ A cura della IUPAC: *International Union for Pure and Applied Chemistry*.

⁷⁵ Accordo a cura dell'*International Phonetic Association* (IPA). Una revisione importante è quella del 1996.

- GUCCIARDO A. G., *Sull'onomaturgia dei farmaci. Gli antibiotici e gli antinfiammatori*, in "Rivista Italiana di Onomastica", X(2004)2, 506-510
- GUCCIARDO A. G., *La fonochirurgia nei cantanti*, in: F. FUSSI (ed.), *La voce del cantante - III volume*, Omega Edizioni, Torino 2005, 343-390
- GUCCIARDO A. G., *Sull'onomaturgia dei farmaci omeoterapici*, in "Rivista Italiana di Onomastica", XV(2009)2, 488-492
- GUCCIARDO A. G., *Toccare e contattare in medicina della voce. Abilitazione e riabilitazione, guarigione e trauma in foniatria e logopedia*, Cortina, Torino 2010
- ITOH T. e al., *Vocal fold Furrows. A 10-year review of 240 patients*, *Auris-Nasus-Larynx*, 10 Suppl., 1983
- LIRA E. e al., *Histology and pathogeny of the Sulcus cordalis congenitus*, XVI Cong. IALP, *Folia Phon.*, 26, 1974
- LYONS A. S. - PETRUCELLI R. J. II, *La Storia della Medicina*, Momento Medico srl - Menarini, Salerno 1992
- MOSCHI P. e al., *Il Sulcus glottidis*, *Acta Phon. Lat.* 16, 245-249, 1994
- NAKAYAMA M. e al., *Sulcus Vocalis in laryngeal cancer: a histopathologic study*, *Laryngoscope* 104; 1994
- RENZI L., *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna 1988-1993
- RICCI MACCARINI A. e al., *Il trattamento microchirurgico delle lesioni cordali congenite*, in: CASOLINO D. e RICCI MACCARINI A. (eds), *Fonochirurgia endolaringea*, Quaderni monografici di aggiornamento (n° 1), Pacini Editore, Ospedaletto (PI) 1997
- RICCI MACCARINI A. e al., *Elettromiografia laringea e impianto intracordale di grasso autologo mediante fibroendoscopia nella diagnosi e nel trattamento della monoplegia laringea*, Abstracts del XXXVIII Congresso Nazionale SIFEL, Omega Edizioni, Torino 2004
- ROCH e al., *Le Sulcus Glottidis*, *Rév. Laryngol. Otol. Rhinol.*, 102, 1981
- SALVI G., *De alcune anomalie della laringe umana in individui delinquenti*, *Archivio de Psichiatria*, 22, 1901
- SALVI G., *Anomalia laryngis humani*, *Archivio de Psichiatria*, 22, 1901
- SAMBUGAR, *Strutture dell'Italiano: grammatica interdisciplinare*, La Nuova Italia, Firenze 1986
- SATO K. e al., *Electron microscopic investigation of Sulcus vocalis*, *Ann Otol Rhinol Laryngol*, 107, 1998
- SERIANNI L., *Lingua medica e lessicografia specializzata nel primo ottocento*, estratto da: ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, 255-287, Firenze 1985
- SERIANNI L., *Tecnicismi medici e farmacologici contemporanei*, in: *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli 1989
- SERIANNI L., *Un treno di sintomi*, Garzanti, Milano 2005
- STEPHEN T.S. e al., *Vocal Fold Sulcus*, *The Journal of laryngology and otology*, 104; 1990
- VAN CANEGHEM, *L'étiologie de la corde vocale à sillon*, *Ann. d'Otolaryng.*, 47, 1928

**NUOVO APPROCCIO LOGOPEDICO PER L'INSUFFICIENZA ADDUTTORIA
IN MEDICINA DELLA VOCE GENERALE E ARTISTICA.
IL METODO *VOX LIBRATA*.⁷⁶**

SABRINA PETYX*, ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO**⁷⁷

Inquadramento diagnostico e classificazione

Se si escludono i casi in cui la si provochi volutamente e transitoriamente a scopo artistico-performativo (soprattutto nel canto moderno ampiamente inteso e in alcune forme di canto etnico-folklorico, talora molto colto, qual è, per esempio, il caso delle ninnananne di provenienza araba) o nella gestione della vita sociale e religiosa legata a tradizioni sciamaniche esoteriche, per insufficienza adduttorica (IA) si intende correttamente l'incapacità funzionale (e/o l'impossibilità anatomico-funzionale) delle corde vocali vere ad addursi completamente in fase fonatorio-valvolare.

A mero scopo classatorio, senz'altro semplificante, è possibile differenziare la patologia in oggetto in base alla zona di "non accollamento" e/o in base alla tipologia dell'eventuale lesione causale (in senso anatomico e anatomico-patologico): nel primo caso, l'insufficienza può essere anteriore, media o posteriore; nel secondo, può essere in *minus* o in *plus* cordale cioè può dipendere rispettivamente da un'area anatomica che manchi nella corda o che la renda visibile come non eumorfica ovvero dalla presenza di un *quid* che sia presente ma non fisiologico e modifichi la normostruttura cordale "aumentandone" le dimensioni puntiformi o globali.

Le cause di IA patologica più presenti in foniatría generale e artistica sono le seguenti che, a scopo didattico, sono qui elencate in ordine di frequenza di riscontro nella pratica clinica:

- lesioni jatrogene o primitive a carico dei nervi ricorrenti; trattasi generalmente di insulti necessari (i cosiddetti "sacrifici") o accidentali a carico del nervo ricorrente durante interventi di tiroe-, cardio-, toraco-, vasculo- e/o neurochirurgia. Gli esiti più evidenti sono la paralisi di una o di entrambe le corde vocali (mono- o diplegie). È riscontro clinico per nulla raro e, in ambito post-chirurgico, anche epidemiologicamente e tassonomicamente molto ricorrente. Sintomi principali possono essere la dispnea, la disfagia e, quasi sempre, la disfonia. Va ricordato che sono anche riscontrabili casi di paresi/paralisi del nervo laringeo superiore. In ambito artistico esse, che vanno ricondotte spesso a etiologia *frigor*-relata, sono molto temibili perché, a fronte di un quadro stroboscopico e laringoscopico con pressoché minime alterazioni anatomico-funzionali, possono provocare

⁷⁶ A mente delle Leggi vigenti, si dichiara che il presente lavoro – realizzato senza contributi finanziari o interessi personali e/o di terzi – è stato concepito e rivisto concertatamente da entrambi gli Autori. Esso, nella sua forma primitiva, è stato da loro in parte presentato come relazione orale all'8° Convegno internazionale "La Voce artistica" (Ravenna, Italia: 21 Ottobre 2011).

⁷⁷ * Logopedista, Vocologa, Attrice; Centro italiano interdisciplinare di Medicina dell'Arte

** Medico della Voce artistica e delle Arti della performance; Centro italiano interdisciplinare di Medicina dell'Arte

nell'artista serî danni performativi, fino, talora, a costringere al ritiro dalle scene;

- muta vocale maschile; se l'IA di questa natura nelle femmine è minima, localizzata nei quadranti posteriori (il cosiddetto "chink") e non caratterizzata generalmente da disturbi veramente significativi/invalidanti (anche nelle cantanti giovanissime) se si eccettua la stanchezza fonatoria, non così avviene nel maschio dove, tra l'altro, quando l'IA è realmente presente e non transitoria e insignificante, la tendenza è al deficit soprattutto centrale e centroposteriore. Se la muta è incompleta, la voce immediatamente porta in risalto (o almeno induce a sospettare) la non corretta adduzione di natura generalmente disfunzionale;
- conversione; non necessariamente i problemi di muta e quelli da conversione sono collegati. Per *conversione*, del resto, dovrebbe intendersi solamente il 'dirottamento' (*cum vertere*) di problematiche di tipo non organico verso manifestazioni di sintomi organici a carico di un distretto inatteso e spesso "migrante". Nella comunità allargata degli artisti, soprattutto cantanti, come già notato in precedenza⁷⁸, l'*habitus* distimico sovente caratterizzante o anche soltanto l'*habitus artisticus* onto- e filogenetico (ampiamente inteso, quindi personale e cultura-relato) portano a constatare ricorrentemente sintomi e segni di tale natura soprattutto a carico dell'apparato gastroenterico, del sistema nervoso periferico e dei distretti laringo-tracheo-bronchiali;
- problematica posturale; trattasi di reperto frequentemente riscontrabile in qualsiasi soggetto e indipendentemente dall'età. Maggiore incidenza statistica, nella nostra esperienza, va notata paradossalmente proprio tra chi unisce le arti coreutiche con le canore, intendendo riferirci a *performers* di *musical theater* ma anche a molti artisti di *busking*;
- lesioni acquisite (cicatrici jatrogene, noduli duri, polipi sessili, masse cordali cistiche, tumorali o granulomatoidi);
- lesioni congenite (cisti epidermoidi, *vergetures* etc), statisticamente più presenti, com'è noto, tra i cantanti di genere lirico rispetto a quelli di leggero;
- problematica muscolo-ipotensiva del tratto englottico e/o dei paraglottici; detto fenomeno, sovente citato come ricorrente, nella nostra personale esperienza clinica è, in effetti, molto presente ma soltanto limitatamente ai treni epijoidi. Il riscontro englottico, invece, è per noi raro sia usando telescopî rigidi sia fibroscopî flessibili;
- disassetto aritenoideo (secondo la felice definizione di Maria Elena Berioi⁷⁹); trattasi di lieve ma ben evidente sublussazione di un cappuccio aritenoideo

⁷⁸ Cfr. R.T. SATALOFF, 1991 e A.G. GUCCIARDO, 2005, 2007 e 2010.

⁷⁹ Cfr. M.E. BERIOLI, 2005

in senso postero-anteriore con o senza contestuale slivellamento (anch'esso minimo) della corda vera omolaterale rispetto alla controlaterale. È reperto frequentissimo ma, a nostro avviso, di significato ancora troppo incerto e sicuramente molto variabile sia intra- che intersoggettivamente, almeno in ambito di medicina della voce artistica;

- egodistonia psicosessuale, da intendere, sebbene molto semplicisticamente, come disfunzione nell'accettazione del proprio orientamento psicosessuale;
- lesioni associate tra loro (sia in ambito organico che organico-psichico);
- etc

Sintomatologia

I sintomi più evidenti in ogni tipo di IA, con differenze intra- e interindividuali, sono la dispnea, l'astenia, la fonastenia e la disфония (negli artisti associata a netta disodia) che variano in funzione della gravità del *gap* addutorio e della difficoltà maggiore o minore di ristabilire un seppur minimo contatto efficace.

Va segnalato che in diversi soggetti – ci si riferisce qui ai non professionisti della voce cantata, mentre non impossibile ne è il riscontro in ambito delle arti della recitazione – detto contatto è ottenuto in modo e luogo compensatorio cioè non per affrontamento delle due corde vere speculari bensì delle false o di una corda vera e della falsa controlaterale o, nei casi più gravi, delle aritenoidi con la faccia laringea dell'epiglottide (*Mayer-Piquet like speaking* cioè come nelle crico-ioido-epiglottopessie).

Rimedi

Con ovvie differenze relate alle singole cause specifiche, per le IA esistono diversi rimedi: di tipo medico (in base al genere di lesione: trattamenti allo- od omeopatici generali o topici), chirurgico (sia in micro-laringo-sospensione sia in FEPS⁸⁰ con modalità iniettive o con tiroplastica), riabilitativo.

Ci si occupa qui di quest'ultimo; i suoi obiettivi generici principali sono, ovviamente, limitare la disфония e, soprattutto, la dispnea. Ciò detto, va precisato che, nel caso di un artista di musica leggera o, comunque, di genere non lirico, va sempre valutato in *équipe* di Medicina dell'Arte se e quanto convenga procedere a favorire l'adduzione obbligatoria.

Tra le metodiche più fruttuose in ambito riabilitativo, citiamo quelle con le quali in occidente (e personalmente) abbiamo esperienza maggiore: osteopatia, manipolazioni laringee secondo John Rubin (modif. da Andrea Ricci Maccarini e Scuola di Cesena e da noi stessi), medializzazioni effettuate dal dito del paziente e/o del clinico, metodo dell'accento di Svend Smith e Kirsten Thyme, metodo della nasalizzazione di Johan Pahu, parti del metodo (composito) di Silvia Magnani, metodo (composito) di Mara Behlau, metodo della *paille* di Benoit Amy de la Bretèque, metodo propriocettivo-

⁸⁰ Acronimo per *Fiber Endoscopic Phono Surgery*. Cfr. A.G. GUCCIARDO, 2005.

elastico di Alfonso Carlos Borragàn Torre e, *last but not least*, il nuovo metodo che qui si desidera, nello specifico, presentare: metodo dell'opposto o della *vox librata* di Sabrina Petyx.

Metodo Vox Librata ®

Per meglio comprendere e interpretare il principio del metodo "Vox Librata", vorremmo soffermarci sul significato del nome, ovvero: 'voce bilanciata'.

Il suono della parola "librata", infatti, richiama per sua natura le immagini di grande leggerezza e ariosità che il metodo sposa e intorno alle quali si muove perseguendo l'obiettivo di liberare la voce da tutti i meccanismi che possano, in qualsivoglia maniera, imprigionarla e imbrigliarla, fino a condurla verso meccanismi di disfunzionalità o a complicare quadri di patologie organiche preesistenti.

Il raggiungimento di tale obiettivo ha un requisito fondamentale: mirare, sempre e comunque, a una terapia che si possa definire "sartoriale" ("*tailoring therapy*"), nel senso di un approccio, tanto valutativo quanto operativo, che sia capace di tale duttilità e adattabilità da consentirne il plasmarsi sulle condizioni contingenti, sulle necessità e sulle possibilità del singolo paziente. Questi è visto, oltre che in un percorso "storico" che possa andare dall'anamnesi all'ipotesi prognostica, in un fotogramma istantaneo che sappia comprenderne e valutarne il "qui e ora", al riparo da pre-concetti fondati su quanto già noto o presunto in virtù di un'etichetta patologica con cui egli si presenta all'ingresso in terapia. Ciò ha il fine di discriminare con chiarezza la coincidenza o la discrepanza tra patologia e quadro funzionale/disfunzionale, tra aspettative e possibilità, tra sintomi e segni. Ecco, allora, la necessità di partire dal bilanciamento, dal riequilibrio, dall'incontro, la cui importanza viene confortata dalla constatazione che i pazienti che valutiamo sono generalmente contesi tra due opposte fazioni: quella della funzione e quella della disfunzione. Sovente è chiaro "cosa c'è", quale sia il problema contingente; è chiaro anche "cosa dovrebbe esserci" cioè quale dovrebbe essere l'*optimum* cui aspirare ma non è chiaro (al paziente) cosa "possa esserci", cosa sia possibile per lui, quale sia la sua personale soglia di efficienza soggettiva, quale il migliore obiettivo verso cui poter mirare. Compito specifico del logopedista deve essere, allora, di individuare quale sia la terapia *ad hoc*, *ad personam*, per quello specifico utente, per quella specifica situazione, secondo l'eziologia e la patogenesi del disturbo ma anche in base alle attitudini, alle aspettative, alla natura e al temperamento dell'individuo, che vanno assolutamente considerati e inclusi fra gli elementi fondanti nel condizionare programmazione, *iter* terapeutico e prognosi.

Non si può ragionevolmente credere, infatti, che sia corretto indirizzare il percorso riabilitativo solo in funzione di una evidenza clinica, tralasciando una soggettività che il paziente porta scritta su di sé. Imporre una tecnica vocale e un risultato preconfezionato e "precotto", è una forzatura. È necessario, dunque, che la terapia venga costruita insieme, passo dopo passo, prova dopo prova, per vestirla e adattarla come fosse un abito tagliato addosso, riducendo così il rischio di recidive e di mancata applicazione in tutti i contesti della vita ordinaria e straordinaria degli obiettivi raggiunti durante il percorso terapeutico.

Il corpo fonante

“Curare la voce con la voce” diventa, all’interno di questa logica di approccio, un assunto fondamentale, un principio cardine capace di guidarci per arrivare a comprendere e reperire dentro la voce stessa quale sia la migliore strada che il paziente possa percorrere per ottenere il più generoso risultato possibile, in una prospettiva orizzontale di continuità, mantenimento, assimilazione e integrazione del riassetto funzionale proposto in corso di terapia.

Per far questo, bisogna guardare alla fonazione e alla voce non più come eventi che nascono da un organo fonatorio circoscritto e isolato in una piccola e delimitata porzione del corpo. Noi siamo dei corpi fonanti, il paziente è un corpo fonante; come tale va guardato e considerato. Capita sovente, infatti, che l’attenzione all’organo laringeo diventi morbosa, ossessiva e riduttivamente mirata; ciò soprattutto da parte del professionista vocale, per il quale tutto finisce per concentrarsi in affermazioni e pensieri quali: “la mia voce non funziona”, “le corde funzionano così...”, “non chiudono”, “si stancano” etc. Davanti a questa fittizia e distorta percezione della realtà fonatoria, è di fondamentale importanza occuparsi e accendere l’attenzione su cosa stia accadendo nel frattempo nel resto del corpo, la cui struttura muscolare è dinamica, procede per catene, così come individuato da Reuleaux (1875), che per primo ha introdotto il concetto di “catena cinetica”, riferendosi a “un sistema meccanico di segmenti, dove il movimento di un segmento ha determinati rapporti con ogni altro segmento del sistema”⁸¹. Dopo di lui, nel 1924, Baeyer definì il “sistema articolare cinematico” come costituito non più da singoli segmenti anatomici articolati tra loro ma da elementi parte di un sistema complesso, quale la “catena muscolare”⁸².

Si aggiunge a questo l’importanza della constatazione, nota ma pur sempre necessaria, del fatto che il corpo nella sua interezza è costruito per essere un meraviglioso strumento vibratorio, all’interno del quale si alterna una sequenza di strutture concave e convesse, di spazi pieni e vuoti, di strutture rigide ed elastiche che ne creano le caratteristiche specifiche e individuali, tanto strutturali quanto funzionali oltre che prettamente vocali, con conseguenza che, per raggiungere una condizione che si possa definire soggettivamente eufonica e capace di portare il paziente a un controllo fonatorio più agevole, è necessario individuare strategie tecniche che non gli risultino estranee, schematiche, rigide o troppo artificiali.

Per tal ragione la relazione tonico-percettiva tra il paziente e la sua voce rappresenta il più concreto ed efficace canale di accesso alla realtà funzionale capace di essere praticata da lui e dal terapeuta, in accordo e non in lotta con la realtà fonatoria, corporea, comportamentale ed emotiva più idonea. Come poter arrivare a interagire con ciò che vibra dentro il paziente, se non attraverso la sua stessa propriocezione? Come poter pensare di lavorare sulla voce compiendo un percorso diretto dall’esterno verso l’interno piuttosto che un più naturale viaggio che parta dall’interno per rivolgersi verso l’esterno? Perché perdere fiducia nelle possibilità di recupero e di

⁸¹ Cfr. F. REULEAUX, 1891 (ed. 2012).

⁸² Cfr. K. TITTEL, 1980.

compenso di cui la fisiologia è naturalmente dotata quando non “zavorrata” da comportamenti e abitudini falsamente riparatori?

L'ecologia della voce

Potremmo porci queste e altre domande per chiederci se quanto pratichiamo con la voce, per la voce e sulla voce risponda davvero a principi ecologici ed ergonomici.

Il metodo della “Vox Librata” è stato il tentativo di dare a tali domande una possibile risposta che cercasse di accordarsi alle ragioni (sempre valide) della fisiologia e dei suoi adattamenti. Nel vasto campo delle insufficienze glottiche, che è stato il punto di partenza per l'applicazione della “Vox Librata”, concetti come “coercizione vocale”, attività di sforzo opposizione-resistenza o manovre invasive, considerati e praticati come comportamenti capaci di sviluppare una funzione compensatoria in “iper”, sono stati ricusati e guardati, comunque, come favorevoli atteggiamenti disfunzionali e, per questo, limitanti le possibilità vocali.

Il metodo qui analizzato, nella prima fase della terapia, infatti, “sottrae” piuttosto che “aggiungere”. Anche in circostanze eccezionali quali quelle che si presentano, a esempio, in caso di paralisi ricorrentiali, esso sottrae le tensioni psicofisiche e l'eccesso di partecipazione ai meccanismi fonatori da parte delle strutture laringee che non dovrebbero essere massivamente coinvolte nella fonazione e il cui uso abituale finisce per appesantire e compromettere il prodotto vocale oltre che la salute stessa delle corde vocali. La tipologia di soggetti che presenta quadri di insufficienza glottica più o meno grave subisce anche l'effetto negativo causato da un atteggiamento di ipercontrazione secondario alla condizione di stress psico-fisico causato proprio dagli errati tentativi di produzione vocale atti a compensare il deficit di accollamento cordale. È pratica quotidiana, infatti, il ritrovarsi davanti a pazienti che, oltre al quadro foniatrico diagnosticato, si presentino con una ingente quantità di comportamenti accessori che inquinano e aggravano ulteriormente il quadro patologico primario, enfatizzandone la sintomatologia e, quindi, complicandone la risoluzione. A ciò si aggiunge anche la constatazione del ricorrente presentarsi di meccanismi di iperprotezione in pazienti che vivano drammaticamente la propria condizione di patologia o rischio vocale, la cui permanenza può portare al manifestarsi di forme di disfonie dalla classificazione che potremmo definire “spuria”, dove al quadro laringeo obiettivo si somma un sintomo di conversione da cui bisogna tutelare e difendere terapia e paziente. In considerazione di ciò, ci è sembrato più ragionevole considerare come *goal* la deprivazione di quei meccanismi di compenso inquinanti che apportano laboriosità e artificiosità al meccanismo di produzione vocale con conseguente abbassamento quali-quantitativo dei parametri e del livello di efficienza vocale che, soprattutto negli artisti e nei professionisti della voce, generalmente ha esiti altamente invalidanti.



Il circolo virtuoso del piacere vocale

I comportamenti patologici descritti da Le Huche nel "Circolo Vizioso dello Sforzo Vocale" (CVSF)⁸³ sono da noi contrapposti a quelli fisiologici del "Circolo Virtuoso del Piacere Vocale" (CVPV)⁸⁴ che, partendo da un disequilibrio fonatorio, ricerca il *focus* vocale della risonanza attraverso la creazione di un immaginario corporeo che possa far raggiungere la percezione di una nuova vocalità, non solo laringea ma anche e soprattutto corporea, che giovando di un ritorno acustico e tonico-vibratorio è gratificante. Sappiamo, infatti, che la vibrazione è di per sé un evento appagante; per questa ragione bisogna servirsene per il benessere sia del corpo sia dello spirito cioè per muscoli, mucose e articolazioni ma anche per il senso di benessere e di piacere "altro" che la vibrazione è capace di suscitare nell'intimo. Allorché il paziente conquisterà un piacere fonatorio sarà naturalmente portato a ri-cercarlo e a mantenerlo autonomamente, senza la necessità da parte del clinico (o di altri) che lo si debba pressare, "braccare" o far sentire oggetto di pratiche coercitive che si limitino a impartire ordini e ammonimenti quali: "devi fare così", "devi comportarti così", "attenzione!", etc.

(Petyx S. - Mancuso M.L. 2006)

Metodiche a confronto

Lo schema/specchietto che segue mette a confronto il metodo che qui si propone e il metodo convenzionale tradizionalmente indicato per insufficienze glottiche, con particolare riferimento alle paralisi ricorrenti. Come già detto, infatti, è proprio

⁸³ Cfr. LE HUCHE F. - ALLALI A., 1993.

⁸⁴ Cfr. PETYX S. ET AL., 2008.

partendo da quest'ultimo ambito che è nata l'idea di "Vox Librata" che è stata poi, via via, adattata sulle altre forme di insufficienza glottica, soprattutto in ambito di Medicina dell'Arte. Accettare quanto proposto dalla metodica classica continuava, nell'ottica fin qui esposta, a sembrare non efficace nel senso più globale e duraturo del termine. Recuperare un gesto motorio è ben lontano, infatti, dal recuperare una funzione.

| Metodo della Vox Librata (S. Petyx) | Metodo convenzionale |
|---|---|
| Elimina l'iper-coinvolgimento della muscolatura estrinseca, con incremento di elasticità , ottimizzazione delle risorse e riduzione dello sforzo vocale, con aumento del parametro di durata . | Compensa il deficit addutorio tramite stimolazione forzata della funzione dei muscoli vicarianti , con aumento del parametro di intensità . |
| Ripristina la facilità e la naturalezza dell'emissione vocale utilizzando meccanismi di produzione ecologici, agevolati da training autoperceptivi fono-risonanziali dell'intera tavolozza vocalica. | Sfrutta meccanismi di chiusura sfinterica e di fissazione, con vocalizzazione di [j] e [□] |
| Propone la creazione di un immaginario corporeo per restituire al paziente il controllo del proprio "sé vocale". | Effettua digito-pressione selettiva laringea e suggerisce accorgimenti posturali per l'emissione vocale. |
| Mira a educare alla respirazione e alla fonazione viste come funzioni fisiologiche non da apprendere ma da liberare , secondo una logica di sottrazione più che di addizione . | Mira ad addestrare il meccanismo di produzione vocale, considerando la respirazione costo-diafammatica e l'emissione vocale come esito terapeutico di apprendimento di tecniche . |

| | |
|--|--|
| Persegue l'obiettivo del ripristino dell' efficienza soggettiva dell'organo di fonazione, attraverso gli strumenti forniti dalla condizione specifica del paziente. | Applica ipercorrettismi e strategie afisiologiche, non calibrate sul corpo del paziente ma sulla patologia. |
|--|--|

⁵ (S. Petyx, I. Lo Duca, 2006)

Mettendo a confronto i due approcci può notarsi come il metodo convenzionale tenda a compensare il deficit addutorio con stimolazione forzata della funzione dei muscoli vicarianti e come si occupi principalmente dell'aumento del parametro di intensità; al contrario il metodo "Vox Librata" tende a eliminare o ridurre il coinvolgimento della muscolatura estrinseca, laddove eccessivo, lavorando piuttosto sull'incremento di elasticità così da ottenere un prodotto vocale che riduca lo sforzo e punti a un aumento del parametro di durata e tenuta nel tempo piuttosto che limitarsi a ricercare un *input* di buona intensità e chiarezza che sia, però, soggetto a un rapido decadimento.

Il metodo convenzionale, inoltre, sfrutta meccanismi di chiusura sfinterica e fissazione con utilizzo di vocalizzazione con /j/ e /□/; al contrario, il nostro ripristina la facilità e la naturalezza dell'emissione vocale con pratiche che definiremmo più ecologiche, dunque, più naturali per l'evento fonatorio, utilizzando per intero la tavolozza vocalica della lingua (nel caso nostro, italiana), per sfruttare la genuina escursione e posizione sia del laringe sia dei risonatori propria di ogni differente emissione vocalica. Nel metodo convenzionale si fa grande ricorso anche alla digitopressione selettiva laringea e a vari accorgimenti posturali come strumenti terapeutici indotti; "Vox librata" propone, invece, preferenzialmente la creazione di un immaginario corporeo di cui il paziente possa servirsi per gestire dall'interno la plasticità del proprio apparato fonatorio e per costruire un proprio sé vocale. Con ciò non si intende creare equivoci rispetto all'utilità e all'efficacia della pratica delle manipolazioni ma, semplicemente, distinguerne gli obiettivi di utilizzo intendendola, in questa circostanza, come eventuale strategia agevolatrice piuttosto che come autonomo strumento compensativo; ciò sempre nella logica di costruire l'evolversi del sé vocale non dal di fuori ma dall'interno.

Il metodo convenzionale sembra mirare ad "addestrare" il meccanismo di produzione vocale, considerando fonazione e respirazione come esiti di apprendimento di tecniche, cosa che viene invertita negli assunti di base del metodo qui proposto, dove fonazione e respirazione, in quanto insite e connaturate all'essere umano, sono vissute e valutate come funzioni dotate di efficienza e autonomia, quando non intervengano elementi di disturbo che ne compromettano o alterino il funzionamento. Laddove qualcosa accada, un "incidente" si frapponga fra il paziente e la sua voce, si deve agire su questo ostacolo per liberare nuovamente respirazione e voce che, dunque, non verranno "addestrate" a fare qualcosa che dovrebbe, invero, essere già

⁵ Cfr. PETYX S. ET AL., 2008.

acquisita dalla nascita ma, piuttosto, liberate dalle zavorre che ne hanno impedito un adeguato funzionamento. Il metodo convenzionale applica ipercorrettismi e strategie sovente afisiologiche che non sempre sono calibrate sul corpo del paziente; "Vox Librata" persegue l'obiettivo del ripristino di un'efficienza soggettiva dell'organo di fonazione attraverso gli strumenti che si possono scoprire e sperimentare lavorando insieme al paziente, evitando perciò di imporre traguardi che possano essere in quel preciso momento troppo difficili da raggiungere e che, per questa ragione, non produrrebbero esiti realmente proficui.

È il paziente, infatti, che, giorno per giorno, indica dove si può arrivare e quale sia il limite da porsi. Poco importa che il terapeuta abbia chiara dentro sé la migliore delle soluzioni, il risultato perfetto; non si può lasciare esposto il paziente agli effetti di una prevedibile frustrazione che un obiettivo non com-misur-ato (non su misura) potrebbe causargli.

Timing e modalità di intervento

Per una possibile codificazione del metodo, se ne definiscono, ora, i confini: in genere, sono utili 2-3 sedute settimanali con incontri individuali perché un approccio grupppale non consentirebbe di svolgere al meglio il lavoro propriocettivo dedicato che necessita di un *setting* molto protetto, ancor più se si lavora con professionisti delle arti della *performance*. La durata della seduta può variare da 45 minuti a 2 ore, con una finestra particolarmente ampia, compresa nella "variabile tempo" del metodo; ai fini dell'efficacia, è necessario che il terapeuta possa valutare autonomamente (e con possibilità di modifiche anche contingenti) se il paziente abbia bisogno di un percorso terapeutico intensivo e concentrato o di uno più graduale e diluito. Gli incontri, a seconda della problematica, del tipo di andamento scelto e delle possibilità di recupero, possono essere in numero variabile da 3 a 12 in totale, senza, ovviamente, che questo debba corrispondere a confini rigidi oltre i quali, se necessario, non si possa decidere di protrarre una terapia.

Il primo *step* (il valutativo-anamnestico) richiede e mantiene il nome di "colloquio" per una precisa scelta: questa fase, piuttosto che realizzarsi attraverso una raccolta di dati su griglia, va intesa nell'ottica della conoscenza dell'universo del paziente; ci si occupa dell'osservazione e contestualmente della valutazione acustica: ci si dedica a "osservare la voce con gli occhi" e a "guardarla con le orecchie". Troppo spesso si tende a porre attenzione alla voce o a ciò che anatomicamente ne è ragione ma, in realtà, l'esperienza di percepire un paziente servendoci della totalità delle possibilità sensoriali consente di entrare in contatto con elementi che possono davvero farcelo conoscere ben oltre i confini forniti da semplici elenchi di informazioni su di lui.

| Fasi della Valutazione |
|--|
| Colloquio anamnestico |
| Osservazione e valutazione acustica soggettiva |
| Registrazione audio e video |

| Fasi della Valutazione |
|---|
| GIRBASI ⁸⁵ , spettrografia anche su traccia registrata, fonetografia |

Successivamente, va condotta una attenta valutazione della forma di compenso che il paziente con insufficienza glottica mette in atto nel tentativo di superare il deficit addutorio, compenso che, frequentemente, tende a configurarsi o con una vocalità in falsetto o, all'opposto, con una voce con componente falso cordale o aritenoidea.

Inquadrata la condizione fonatoria all'atto del suo ingresso in terapia, "Vox Librata" prevede di portare rapidamente il paziente verso il tono vocale e corporeo opposto rispetto a quello realizzatosi con il compenso; creando una situazione di postura e di atteggiamento fonatorio che non sia più nota e usuale per il paziente, si stimola un effetto spiazzante e ancora indenne da vizî acquisiti. Tale obiettivo viene perseguito con strategie a basso impatto prestazionale, attraverso giochi di imitazione in cui sono simulati stati d'animo, intenzioni, personaggi familiari o di fantasia (un bambino, un lupo cattivo) e quant'altro possa essere utile per creare distrazione ludica e sorpresa nel paziente; tutto deve essere alla sua portata e deve poter essere percepito come un gioco e non come un difficile traguardo da raggiungere. Ovviamente, se si tratta di artisti, in queste fasi è verosimilmente più semplice, almeno in generale, ottenere complicità; per gli altri utenti, soprattutto se di cultura e *status* sociale magari non facilitanti, il discorso cambia e richiede attenzione eidetico-prassica maggiore.

Il paziente comincia a vocalizzare con una modalità "altra", fino a ricostruire un equilibrio tonale e frequenziale che sia adeguato e consono alle sue esigenze. Questo andamento per estremi ha mostrato di consentire una maggiore rapidità ed efficacia nell'ottenimento dei risultati richiesti, rispetto a quanto potrebbe essere ottenuto seguendo una logica più graduale di spostamento progressivo della tonalità e del meccanismo vocale. "Vox Librata" prevede, ovviamente, che qualunque sia l'estremo tonale di partenza ci si sposti con una rapida progressione verso una adeguata condizione di fonazione e vocalizzazione in registro modale con un'estensione consona al paziente, capace di elasticità e agilità.

L'eserciziario (la nostra cassetta di attrezzi) non prevede attività particolarmente dissimili da quelle che ogni logopedista generalmente pratica; piuttosto, è fondamentale l'obiettivo che ci si pone nell'uso di quello stesso strumento: chi ha in mano un martello può servirsene per piantare un chiodo o per rompere un vetro. Il valore dello strumento dipende da cosa se ne fa e da come lo si sa usare.

⁸⁵ In accordo con Hirano (nelle modifiche successive soprattutto effettuate da Dejonckere e dall'Unione dei laringologi europei), l'acronimo rimanda a una nota scala di valutazione percettiva della voce del cliente da parte del sanitario esaminatore. L'acronimo sta per: Grado globale di disfonia, instabilità, raucedine, soffiatura, astenia, pressatura e variazione dell'intensità della voce.

| Eserciziario propedeutico per elasticità e ri-normo-tensionamento |
|---|
| Respirazione naturale |
| Laboratorio di propriocezione tattile della localizzazione sonora con /m/ e /n/ |
| Suoni vibranti: per favorire la coordinazione pneumofonoarticolatoria (CPFA), la propriocezione laringea, la chiusura glottica e la mobilitazione della mucosa cordale (M. Behlau ⁸⁶) |
| Vocalizzazione con le 5 vocali principali, con andamento stabile ed evitando i suoni calanti |
| Vocalizzi a tenuta con le 5 vocali principali, con glissati ascendenti sull'intensità, normalizzando progressivamente la frequenza e direzionando il suono per migliorare portanza e proiezione |
| Nasalizzazione e vocalizzazione in <i>sob</i> e in <i>cry</i> (J. Estill ⁸⁷) |
| Liste di parole con ordine di difficoltà crescente, pronunciate con aumento della durata della vocale finale di ogni sillaba, con cambi di intensità e frequenza (salmodiato) |

Si passa poi a un eserciziario di normalizzazione con l'uso di brevi frasi con incremento progressivo della lunghezza, come, a esempio, "mano", "la mano", "la mia mano", "la mia mano è messa su", "la mia mano è messa sul mobile", fino a comporre più periodi consecutivi con difficoltà crescenti che portino rapidamente a una condizione di maggiore sicurezza nel percorso che il paziente deve compiere dal vocalizzo fino all'uso della nostra tecnica nella conversazione libera. Qui ci si servirà della lettura di brani e, infine, di attività di monitoraggio e gestione dell'eloquio spontaneo, fino a raggiungere, con passaggi rapidi, un uso comodo della modalità fonatoria giusta per ogni contingenza.

| Eserciziario di normalizzazione |
|--|
| Lettura di brani |

⁸⁶ Cfr. BEHLAU M., 2011

⁸⁷ Cfr. FUSSI F. – TURLÀ E., 2008

| |
|--|
| Eserciziario di normalizzazione |
|--|

| |
|--|
| Brevi frasi con incremento progressivo della lunghezza su andamento tonale guidato |
|--|

| |
|--|
| Eloquio spontaneo con contestuale gestione di ritmo, intensità e frequenza |
|--|

Tutto ciò non equivale a una scansione temporale definita con la corrispondenza fra fasi di lavoro e giornate di terapia; il lavoro è modellato contestualmente sì da poter pure scegliere di spingersi fino alla 4ª fase già in prima giornata. L'avanzamento delle attività può avere, infatti, un andamento più o meno rapido e prevede, già dalle sue prime battute, l'uso di un eserciziario di voce cantata, sia che si lavori con un professionista della voce sia che con un normale parlante. Tali attività si considerano come strumenti clinico-terapeutici aventi il fine di ripristinare una funzione attraverso brani melodici che consentano l'allungamento della tenuta adduttoria, che non abbiano salti tonali particolarmente difficili e che, quindi, presentino una certa omogeneità fra i registri. Il lavoro di (ri)costruzione della voce artistica è riservato, invece, soltanto al momento in cui i presupposti di riequilibrio funzionale saranno stati avviati.

| |
|---|
| Voce cantata non impostata su brani melodici |
|---|

| |
|--------------------------------------|
| Omogeneità tra i meccanismi laringei |
|--------------------------------------|

| |
|---------------------------------------|
| Buon allungamento e tenuta della nota |
|---------------------------------------|

| |
|---|
| Assenza di salti tonali di difficile gestione |
|---|

La variabile tempo

La variabile tempo, precedentemente introdotta, nasce proprio dall'esigenza di dare risposte e soluzioni più tempestive ai professionisti della voce per i quali la condizione di inefficienza fonatoria rappresenta una condizione di danno particolarmente invalidante. La ricerca di tale variabile ha evidenziato come un approccio più intensivo, con incremento del tempo di durata del singolo incontro fino a due ore e una cadenza più fitta degli appuntamenti, con possibilità di non prevedere giorni di pausa, oltre a comportare una diminuzione del tempo totale necessario alla remissione del problema, incide positivamente sul ridurre le possibilità di permanenza dei comportamenti di compenso. Essi si rendono meno necessari grazie al più rapido reperimento di strumenti di uso immediato di cui potersi servire e grazie altresì a un consolidamento del *feed-back* propriocettivo sperimentato e protratto per un tempo più lungo in ogni singolo incontro che consente dei ritorni più immediati e stabili. Naturalmente, tale variabile, che ha mostrato di consentire la riduzione degli incontri fino a un numero minimo di tre, riguarda l'obiettivo iniziale del compenso glottico ma necessita di un eventuale prosecuzione per un approfondimento relativo al lavoro di

costruzione timbrica e formantica secondo la citata logica sartoriale che si adatta alle esigenze (professionali e non) del paziente.

Tale circostanza di lavoro intensivo è stata estesa anche al normale parlante, con un ampliamento dei tempi di lavoro da tre a cinque incontri, sempre a seguito di una valutazione contestuale che ravvisi la necessità e la possibilità da parte del paziente di optare verso un percorso più rapido e gratificante ma anche più faticoso.

Anche con approccio intensivo, i risultati ottenuti hanno dato prova di stabilità nel tempo con ottimo consolidamento e generalizzazione del risultato.

L'obiettivo delle quattro R

In sintesi, i vantaggi che il metodo *Vox librata* può consentire di adire sono le seguenti "quattro R":

- 1) Rilettura della patologia in un'ottica di recupero e ottimizzazione delle possibilità funzionali
- 2) Raggiungimento di un più alto grado di consapevolezza corporea che stabilizzi indubbiamente il risultato vocale
- 3) Ripristino di una condizione di elasticità e di efficienza del compenso glottico che, ovviamente, è l'obiettivo primario della terapia
- 4) Recupero di una condizione vocale adeguata a ottenere un buon livello prestazionale permanente e a ridotto costo di esecuzione

Parlando di logica sartoriale, con "Vox Librata" diamo valore anche al fatto che il terapeuta possa e debba "interpretare" un metodo piuttosto che eseguirlo, possa vestirlo anche addosso alla propria pelle, rifuggendo da rigide schematizzazioni. Invero, anche esse dovrebbero, comunque, comprendere sempre la possibilità di lasciare a ognuno la facoltà di fare scelte terapeutiche appropriate e duttili anche all'interno di metodiche specifiche e codificate; ciò sempre al fine di una migliore efficacia del trattamento educativo/riabilitativo.

Controindicazioni e limiti

Resta aperto il capitolo delle controindicazioni e quello dei possibili limiti di applicabilità del metodo presentato. Le prime sono quasi assenti, potendo il terapeuta lavorare con il paziente in qualsiasi posizione corporea (anche in caso di suo clinostatismo obbligato). Non prevedendo manovre di alcun tipo, il rischio di iperventilazione cerebrale è quasi assente. Non essendoci, poi, come evidenziato, regole specifiche che obblighino a una tempistica programmata, il soggetto con insufficienza adduttoria – se non gravemente limitato nel senso dell'udito – può autoregolarsi nella effettuazione dei suggerimenti e degli stimoli dati dal sanitario. Si segnala soltanto che, essendo chiaramente la metodica *Vox librata* a forte impatto e a substrato nettamente "umanistico", non a tutti i clienti/pazienti può risultare facile comprendere il senso delle suggestioni con cui il terapeuta intende elicitarle il cambiamento di stili di fonazione non agevolanti la ripresa e la "normalizzazione" vocale. Gli artisti, utenti con cui giornalmente lavoriamo, nella loro grande

eterogeneità, dimostrano comunque quanto sia possibile riuscire presto a entrare in sintonia con il sé del terapeuta e con il proprio, facendo sì che la voce si liberi auto- e allo-troficizzando – in un processo palesemente e fortunatamente bidromico – il corpo, la voce stessa, le emozioni e la psiche di entrambi gli attori del lavoro terapeutico: il cliente e il clinico della voce.

Bibliografia

- Aronson A.E., *I disturbi della voce*, Masson, Milano 1985
- Behlau M., *Voz. O livro do especialista*, Revinter, São Paulo 2011
- Behlau M. – Pontes P., *Princípios de Reabilitação Vocal nas Disfonias*, Ed. Paulista Publicações Médicas, São Paulo 1990
- Beroli M.E., *Alterazioni cervicali e disodie*, in: Fussi F. (ed.), *La voce del cantante*, IV, Omega, Torino 2005, 303-324
- Cadonici P., *La lettura (strumento di educazione vocale) e la voce (fondamento della lettura)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2002
- Casolino D. (ed.), *Le disfonie: fisiopatologia, clinica e aspetti medico-legali*, Relazione ufficiale 89° Congresso nazionale SIOChCeF, Pacini editore, Ospedaletto (PI) 2002
- Fussi F. – Turlà E., *Il trattamento delle disfonie. Una prospettiva per il metodo Estill Voicecraft*, Omega, Torino 2008
- Gucciardo A.G., *Toccare e contattare in Medicina della voce. Abilitazione e riabilitazione, guarigione e trauma in foniatria e logopedia (con atlante fotografico commentato)*, Libreria Cortina, Torino 2010
- Gucciardo A.G., *Voce e sessualità*, Omega, Torino 2007
- Gucciardo A.G., *La fonochirurgia nei cantanti*, in: F. Fussi (ed.), *La voce del cantante – III volume*, Omega, Torino 2005, 343-390
- Gussack G.S. – Jurkovich G.J. – Luteran A., *Laryngotracheal trauma: a protocol approach to a rare injury*, *Laryngoscope* 96(1986)660-5
- Hamdan A.-L. – Tambouzi Hussein S. – Halawi A. – Sibai A., *Arytenoid asymmetry in relation to vocal symptoms in singers*, *Journal of Voice*, 25(2011)2, 241-244
- Hirano M., *Psycho-acoustic evaluation of voice. GRBAS Scale for Evaluating the Hoarse Voice*, in Id., *Clinical examination of voice*, Springer-Verlag, New York 1981, 81-84
- Le Huche F. – Allali A., *La voce*, Masson, Milano 1993
- Magnani M. – Ricci Maccarini A. – Pieri F. – Limarzi M. – Stacchini M. – Casolino D., *Paralisi laringee*, in: Magnani M. – Ricci Maccarini A. – Füstös R. (eds.), *La videolaringoscopia*, Atti del XXXII Convegno nazionale di aggiornamento AOOI, Pollenzo (TO) 16 - 17 ottobre 2008, 239-249
- Petyx S. – Aronica C. – Lo Duca I. – Cupido F. – Cupido G., *La creazione dell'immaginario corporeo-vocale nel soggetto disfonico*, *La nuova clinica otorinolaringoiatrica*, LVII, 5, Catania 2005, 6-7
- Petyx S. – Mancuso M.L., *Applicazione del metodo dell'Equilibrio Fonatorio nel danno ricorrentiale da trauma laringeo*, Atti del XXXVII Congresso Interregionale del Gruppo Siciliano di Otorinolaringoiatria, Audiologia e Foniatria, Palermo 20 ottobre 2007, 3
- Petyx S. – Aronica C. – Lo Duca I. – Cupido F. – Cupido G., *Applicazione del metodo dell'Equilibrio Fonatorio nel danno ricorrentiale da trauma laringeo*, *La nuova clinica otorinolaringoiatrica* LVIII, 1, Catania 2008, 3-5
- Petyx S. – Aronica C. – Lo Duca I. – Cupido F. – Cupido G., *La variabile tempo nell'applicazione del metodo dell'Equilibrio Fonatorio*, *La nuova clinica otorinolaringoiatrica*, LIX, 1, Catania 2009, 3-4

- Petyx S. – Gucciardo A.G., *Esercizi logopedici per l'insufficienza adduttoria. Presupposti e rimedi*, in: F. Fussi (ed.), *La voce del cantante*, VIII, Omega, Torino 2012 (esiste soltanto una versione video)
- Reuleaux F., *Le grandi scoperte e le loro applicazioni alla fisica, alla chimica, all'architettura, alla meccanica, alla medicina, all'economia domestica, alle arti, al commercio*, XII, UTET, Torino 1891 (ed. 2012)
- Sataloff R.T., *Professional Voice. The science and art of clinical care*, RavenPress, New York 1991
- Swapna Chandran J.H. – Deborah L. – Sataloff R.T., *Differences between flexible and rigid endoscopy in assessing the posterior glottic chink*, *Journal of Voice*, 25(2011)5, 591-595
- Tittel K., *Anatomia funzionale dell'uomo*, Ed. Ermes, Milano 1980
- Ursino F., *Voce e postura*, Omega, Torino 2011
-

SATCHMO'S SYNDROME. A CASE REPORT. SOME DIAGNOSTIC AND THERAPEUTIC REMARKS⁸⁸

ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO*,

BARBARA VALENTI**,

FRANCESCO GALLETTI***⁸⁹**Abstract**

The aim of this work is to present a case report of Satchmo's syndrome, *i. e.* the rupture of the *orbicularis oris* muscle. The patient was a young professional trumpet player, arrived to our observation two years after the work-trauma, after the failure of any other treatment. He has been seen by palpation, and by stroboscopy of the lips, as well as by echotomography and elastosonography, at rest and in contraction. A rest period and a specific homotoxicological drugs associated with labial rehab exercises represented the therapy analyzed in this article, in order to propose a new approach hypothesis for such injuries, considering that rarely allopathic treatments are curative.

Key words: *orbicularis oris*, Satchmo, stroboscopy, echotomography, rest, homotoxicological drugs

Introduction

In this report, a case of Satchmo's syndrome is presented. A professional trumpet player (thirty years old, non-smoker, healthy) began, when twenty-four, to experience the following symptoms after a performative intense effort occurred at the end of a long period of study (8 hours a day, for 6 days a week, for 4 months) in view of an important competition.

⁸⁸ Mention of names of drugs, equipment and Companies has no sponsorship aim. In fact, this study was conducted, and written without any contribution and / or interest of third parties, and in total absence of conflict of interest.

⁸⁹ *ENT, Performing Arts MD, Italian interdisciplinary Centre for Performing Arts Medicine, Agrigento, Italy. **MD, Echographist, Centre for diagnostic imaging Fiumara, Santa Teresa di Riva (Messina), Italy. ***MD, Head, ENT Dept., University, Messina, Italy

He started to suffer from: hypoesthesia of the upper left half lip which was already burdened by a subjective declared preference of functional artistic use already from the beginning of the Conservatory study; fatigability and increased occurrence of oppressive pain-burning already starting from about six minutes after the mouthpiece use; absolute impossibility to carry out high notes and harmonics between 659,26 Hz and 783,99 Hz⁹⁰. Heedless of these symptoms, by several doctors judged as insignificant and transient, he tried only to enjoy a few rest days during which he practised poultices before, and cold packs after, with satisfactory but not lasting results.

For two years, he accused hypoesthesia but not tiredness, because, in order to compensate, he played his instrument by moving completely to the right (in the axial plane) the load mouthpiece line, even if, because of this, further worsening of the half lips functional asymmetry occurred.

Method

The professional came to our attention almost two years after the trauma (on June 2009) because he reported worsening of the his left upper lip myofunction.

After we have excluded infective, myological, neurological, endocrinological and / or oncological diseases, we proceeded to see the client in ENT area in order to exclude lymphonodal problems, inflammations or infections. Diadococinesia and lingual-palatal reflexes were regular. Function of the seventh (facial) and the fifth (trigeminal: maxillary branch) cranial nerve was normal.

Inspection and palpation revealed only a slight stiffness of lips muscle planes.

We proceeded to see him using a flexible fiberendoscope (4 mm diameter) – before connected to a source of LED steady light (Atmos Cam 21) and subsequently to an external strobe light (Atmos-endostrobe): it was inserted directly into the mouthpiece lumen, as proposed by Andrea Ricci Maccarini and Delfo Casolino in the year 2002⁹¹. The detector microphone has been supported by an assistant on the cheek, specifically in the labial paracommissural right area. The mean fundamental frequency (F0x) was 222 Hz. We asked the trumpeter to whisk his lips while the mouthpiece was on them.

Labial mucosa vibration was normal and symmetric both between top and bottom half lip (respectively left and right) and between upper and lower lip. Buccinators were normal. Instead, lip closure was incomplete for minimal inelasticity of the upper

⁹⁰ They correspond to E5 and G5 in treble clef. "A" above middle C has a frequency of 440 Hz.

⁹¹ Although intended for educational purposes in an another medical area (i.e., in order to explain how vocal cords vibrate). See the attached Compact Disk to: Casolino D., 2002.

left lip corner which allowed a competent margino-marginal contact, only thanks to a greater muscle commitment than the contralateral one.

After about four minutes of this isometric contraction of the bilateral orbicularis oris muscle, the superior left one has shown a moderate delay in the start of vibration at the beginning of each subsequent whirl cycle, with pain onset. Submucosal translucency of the upper left half lip was also decreased. To the touch, this area seemed hard, although gradient areas of the superficial and deep segments were not present.

For an immediate (and economic) differential diagnosis of (primary or secondary) scars of the part, seeing as we suspected ipsilateral orbicularis muscle injury, even in absence of mucosal lesions, we made labial echotomography real-time with high frequency probe, with lips stretched and then contracted, according to Franchini's protocol⁹².

The first examination was in June 2009, with high frequency linear probe (12-5 MHz) with ultrasound equipment Philips HDI 5000. As the images (Fig. 1, 2, 3 and 4) demonstrate, the right orbicularis muscle was practically normal in relaxation and contraction. The maximum thickness of the orbicular muscle at rest was 2.1 mm (normal value: 2.2 mm); during the contraction the parameter was 2.4 mm (in the contraction, in fact, in physiological conditions, the muscle slightly increases its thickness).

Instead, the left orbicularis muscle presented some diffuse thinning in its paramedian central part in which about 1.5 mm in thickness was present at rest, and 1.7 mm during contraction. Probably this finding was due to one previous partial injury after performative intense efforts and / or after micro-traumas continuous in time. The thinning was located on the medial paramedian side of the muscle where the muscular fibres were less numerous and partially replaced by hyper-echoic striae of fibre-fatty tissue. During contraction, a little change was appreciated in muscle thickness because of both of the lesser amount of the present fibres, and of the non functional recovery of residual fibres.

The patient was requested to have complete rest for six months; of course, this has been not easily accepted because of the difficulty to cancel already scheduled work. For this reason, he has been supported with psychological counselling. Furthermore, with his professional recruitment agency the direct mediation has been necessary.

In light of the reported failure of all previous allopathic therapy (topical corticosteroids and muscle relaxants), and after discarding by both parties any surgical hypothesis, it was proposed and accepted a treatment which combined both performative rest and the following homotoxicological remedies: Mucosa compositum Heel ® and Musculus suis Injeel Heel ®. They were administered so: an ampoule of each, together, under the tongue, in the morning, fasting, on alternate days, for a total of 30 ampoules of each (= 60 days of treatment). The patient stated that he

⁹² See: Franchini C., 2008 and Franchini R., 2009.

had need non-medicated lip butter whereas he utilised it already every day for the past two years. This has been authorized by us, twice a day, for the same 40 days.

The active principles of the two German drugs are the following:

- Mucosa compositum Heel ® vials. One ampoule of 2.2 ml (= 2.2 g) contains: Ventriculus suis Dil.⁹³ D8 (HAB⁹⁴, rule 42a) 22 mg, Mucosa nasalis suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa oris suis Dil. D8 (HAB rule 42^o) 22 mg, Mucosa pulmonis suis Dil D8 (HAB rule 42a) 22 mg, Mucosa oculi suis Dil. D8 (HAB,rule 42a) 22 mg, Mucosa vesicae felIeae suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa pylori suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa duodeni suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa oesophagi suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa jejuni suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa ilei suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa coli suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa recti suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Mucosa ductus choledochi suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Tunica mucosa vesicae urinariae suis Dil. D8 (HAB, rule 42a) 22 mg, Pancreas suis Dil. D10 (HAB, rule 42a) 22 mg, Argentum nitricum Dil. D6 22 mg, Atropa belladonna Dil. D10 22 mg, Oxalis acetosella Dil. D6 22 mg, Semecarpus anacardium Dil. D6 22 mg, Phosphorus Dil. D8 22 mg, Lachesis mutus Dil. D10 22 mg, Cephaelis ipecacuanha Dil. D8 22 mg, Strychnos nux-vomica Dil. D13 22 mg, Veratrum (HAB 34) Dil. D4 [HAB, rule 4a, 0 with Etanolo 62% (m/m)] 22 mg, Pulsatilla pratensis Dil. D6 22 mg, Kreosotum Dil. D10 22 mg, Sulfur Dil. D8 22 mg, Bacterium coli-Nosode Dil. D28 (HAB, rule 44) 22 mg, Marsdenia cundurango Dil. D6 22 mg, Kalium bichromicum Dil. D8 22 mg, Hydrastis canadensis Dil. D4 22 mg, Mandragora and radix siccata Dil. D10 22 mg, Momordica balsamina Dil. D6 22 mg, Ceanothus americanus Dil. D4 22 mg, Natrium diethyloxalaceticum Dil D8 aquos (HAB rule 8b) 22 mg; the components from 1 to 35 were enhanced together with water for injection with respect to the last two levels. Other components: water for injection, sodium chloride.
- Musculus suis injeel Heel fiale ®: unitary formulation by pig, with dilution D10, D30 and D200.

At the end of the fortieth day of therapy, the patient reported feeling much more "elastic" and less "tired"; so. he has resumed activity, even though it had been categorically outlawed by us. He started to play, favouring the right lip side, and performing physiotherapy exercises for lips and tongue, suggested to him by senior musicians he knew. They were basically very similar to those recommended for incorrect swallowing. Specifically: to use sponges with different consistencies, to put them between the lips and squeeze them; to keep straight a pencil between her lips as long as possible; to blow on a candle without never extinguishing the flame; to pick with lips one twine which was tied to a rod with small weights, simulating the

⁹³ Dil. stands for 'dilution'.

⁹⁴ HAB is acronym for *Homöopathisches Arzneibuch* (i.e.: German homoeopathic pharmacopoeia)

action when you "take" one thin spaghetti string with the lips (marshmallow exercise).

5) The musician repeated ultrasound check in January 2010 with the previously described scan (Philips HDI 5000) but with a probe of new production at higher frequency (14-5 MHz); indeed, frequency increasing improves the spatial resolution along the axis of propagation of the ultrasound beam, reason why there is a definition of the smallest details in the superficial tissues. The ultrasound showed an initial recovery of the thickness of the left orbicularis muscle which had, in the area of the previous injury, thickness of about 1.9 mm, at rest, and increasing in thickness of about 2.3 mm during muscle contraction, indicative of smallest compensatory hypertrophy of the residual fibres (Fig. 5 and 6).

Labial-stroboscopic study, carried out with the same equipment and methods of the first time, showed $F0x = 240$ Hz, and recovery of the whirr capacity, and of the compliance of the mucosal vibration.

Once again, the patient has used the mouthpiece for ten minutes per hour, for four hours per day for a month, against medical advice. Finally, on the 6th month after taking charge, he has begun to perform professionally, evading clinical follow-up. Two years later, the lips rigidity was back to show up; this obliged him to repeat ultrasonographic examination which was conducted in April 2011 with a latest generation scan (Siemens Acuson S2000) with a 18-6 MHz linear probe, the highest frequency currently marketed for the study of the superficial soft tissues and of any small muscle-skeletal details.

Comparative ultrasound study either of right and left orbicularis muscles in their central portion has documented, at rest, moderate thinning of the central paramedian portion of the left orbicular muscle, if compared to the contralateral (2 mm on the right, and 1.4 mm on the left), whose muscle fibres appeared replaced by fibre-adipose hyper-echoic striae (Fig. 7). During active contraction, the asymmetry between right and left muscular portion was less appreciable (thickness of 3.4 mm to right, and 3.3 mm to left) as compensation by the residual muscle fibres, likely thanks to the therapy previously carried out by the patient (Fig. 8).

The diagnosis of "partial muscle distraction" was performed using B-mode ultrasound study, supplemented by colour Doppler which, in the fibrotic cicatricial area caused by the trauma, showed discrete reparation neoangiogenesis in the scar zone (Fig. 9).

By means of this scanner, a study with elastography has been also carried out. It is a recently acquired method which allows to discriminate the different elasticity degree of the soft tissue, and which is based on an image originated from the analysis of native Ultrasound Signal, obtained by a slight movement of the compression-vibration given to the transducer by the operator on the anatomical region in question. The survey allows to follow (functionally) any traumatized muscles, and to

assess the contractile capacity and, therefore, the functional performance of the residual fibres.

The image is shown on the monitor through a coloured window superimposed on the B-mode image with associated elastogram. The reference colour map identifies in the "hard" (blue or red: it depends on the colour scale pre-selected) the extreme rigidity; at the contrary, the "soft" stands for the maximal flexibility. Transition colours correspond to intermediate degrees of elasticity.

The elasticity of a material is given by the ability to deform; in particular, that of a muscle is corresponding to ability to stretch by its contractile and elastic elements. The muscle has a greater elasticity in the contraction phase. Therefore, in the elastosonography, muscle injury appears as a distinct lower elasticity of the traumatized region than the contralateral, either in relaxation and, above all, in contraction.

The functional elastography, indeed, documented a reduced contractile ability of the half left side (expressed by "green"), especially in contraction: this correlated with the reported dysesthesia (Fig. 10). Despite all the team efforts, and the counselling targeted to emotional support, the patient decided to give up his concert career. Until he decided to repeat the exams.

An ultrasound check was carried in April 2012 (Fig. 11). It showed no significant changes compared to the previous examination (in 2011). The thickness increasing of the orbicularis left muscle was confirmed only during contraction, without a clear improvement of contractile functional capacity in the elastosonography. It could have been connectible with some clinical disorder still present.

However, the patient steadily continued some physiotherapy aimed to strengthening the left orbicularis muscle, reporting a very good clinical and functional recovery with occasional dysesthesia and sporadic fatigue.

When comparatively we evaluated the both orbicularis muscles with an ultrasound scan in September 2013, we confirmed a slight asymmetry of the thickness of the left orbicularis muscle, which still had a thickness slightly thinner in the paramedian zone (1.8 mm). During active muscle contraction, a substantially symmetric good contraction of both muscles was appreciated; they reached a thickness of about 3,3-4 mm in both sides (Fig 12-13) .

To this ultrasound findings, during contraction and relaxation, improved elastosonographic details were noted, which appeared almost identical to that of the contralateral muscle either in relaxation and in contraction. The finding oriented towards a better functional contractile response by the residual fibres, according to the clinical improvement (Fig. 14-15).

Overview of the disease

The rupture of one lip orbicularis muscle is also known as a Syndrome named with eponymous "Satchmo's" because apparently the great Louis Armstrong was suffering from it. One of his epithets was just "Satchmo", fancy name derived from the (pseudo)acronymic union of the initials of the phrase "satch(el) mo(uth)".

Taxonomically, it is considered not frequent. Instead, perhaps, it is quite a bit mis- and ipo-recognised. It mainly affects the players of wind instruments of the brass family (especially those who work with trumpet, French horn and trombone); it not affects, by the other hand, the reed players.

The aetiology could be linked to some repeated micro-traumas which would lead to total or partial rupture of the orbicular lips muscles, consist of striated fibres of circular type, covered by histologically dermal mucosa, innervated by the facial nerve, and served by labial arteries (collateral branches of the external maxillary artery) and veins of the same name. Under the mucosa, the presence of a stuffing of little muciparous gland is detected.

It is interesting to note that, also for evolutionary reasons, and in light of the comparative anatomical-physiology, they are present in apes and, in general, in primates, with suction purpose and, phylogenetically, with mimic and phonation aim.

Therefore, their performative use is not physiological, and may lead either intramuscular exudations and structural failure of the muscle scaffolding which is highlighted by the classic inflammation signs and symptoms: *calor*, *dolor*, *rubor*, *tumor* and *functio laesa* (in Latin: heat, pain, redness, swelling and function deficit) as well as by the (non-essential) detection of a "step" feeling when digital exploration (palpation) of the part is made.

For diagnostics, medicinae doctors use real time ultrasonography study (with high frequency probes) of the lip either in a natural position and in contraction. If damage is found, treatment is only performative rest (generally six months, but it seems Armstrong stopped one entire year), and the use of topical ointments based on vitamins (A, E and B) and anti-inflammatory. It has been also proposed, considering the encouraging but not undisputed results, a plastic surgical treatment.

Generally, results of drug and rest (for 12 months) therapy are good, but some artists relate that not significant is the functional recovery even if the anatomy can be perfect again. Not infrequently, the artist is compelled to search, find and definitively adopt alternative methods of support of the mouthpiece. Its incorrect use causes other misuse problems. The relapse risk is very high. In principle, the pressure increases as you go towards the treble, varying also according to the way of playing

of the performer. It is very important that you manage well diaphragmatic breathing because, by doing so, pressure on the lips will be less. Otherwise, pressure will increase a lot. As mentioned, pressure changes according to the register you are playing: more deep it is, pressure will be less; more acute it is, pressure will be greater. Until recently, this solution was thought to be the "only" to play the high register. Today, there are many studies on the lip conformation which allow to balance the pressure force on it. The board of some great teachers is to play as "whistling" in order to bring the lip forward, with the muscle contraction and with air flow increasing, so as to counterbalance the two forces: mouthpiece pressure toward the lip, and lip muscle pressure (helped by the air flow) towards the mouthpiece. Important variable is, of course, the shape of the dental arch and of the lips of each artist.

Discussion

This Satchmo's syndrome case presents both anamnestic and clinical characteristics similar to those already reported in the literature; instead, the diagnostic procedure proposed is different because, beside the known use of ultrasound scan with elastosonograph, we used a stroboscope, generally used to study the vocal cords vibration. This is a painless investigation, with modest cost, easy to carry out. At the contrary, the interpretation is not unique because whenever it is repeated it shows significant intra-individual differences (problem solved anyway thanks to the recordings on CD or DVD, by now almost obligatory in any ENT office). To "read" the investigation is a bit impervious for a non-skill specialist. Exploiting the effect called (for a probable eponymic error⁹⁵) "by Henry Talbot", the F0x of labial mucosa vibration can be synchronized with the strobe-source, and a strobe light flashes can be provided which is able to control vibration complete cycles after PC reworking of single frames of different times of the cycle. It would otherwise be "lost" because of the physiological impossibility of "seeing" them. It is only in this way that the retina can analyse almost the entire cycle in every detail: symmetry, amplitude, period, progression, closure. From such a study, it could arise, for example, if the mucosal vibration is with slowed or delayed starting for the presence of deep scars or for deep muscle injury. It may be noticed anything: this would refer the symptoms to an other aetiology.

Considering that the examination is simple, absolutely compliant as well as natural for the musician and that does not require anaesthesia, here we proposed its standardized use in combination, of course, with ultrasonography and elastography. Compared with the data of the Literature, it is also interesting to consider the Allopathic Pharmacopoeia does not cover drugs that actually have proven to be efficient and effective. So, having regard to the shy yet very uncertain outcome of the case discussed here – which can not change, of course, the practice because is

⁹⁵ It was discovered by Plateau in 1829 (see: Sperati, in: Magnani, 2008, 22).

single and with many variables related to the "unruliness" of the client – it is proposed to consider the possibility that are also tested these drugs Mucosa compositum Heel ® and Musculus suis Injeel Heel ®, along with the year of performative rest. Moreover, the first is already known to be indicated "for the stimulation of mucosal defences in affections, in the presence or absence of ulcers⁹⁶". Instead, the second is a unitary preparation of pig organs for specific myotonias and conditions of muscle exhaustion. Side effects are almost non-existent; as contraindications, allergies to composite are possible. The patient should be remembered that the use of excessive pig meat can reduce the effectiveness of the unitary drugs. Other interesting features could be the following: cost is restrained, mode of use is simple, palatability is good, the treatment times are average of three consecutive months. Above all, the German government has authorized the use of these drugs for parenteral way (subcutaneous, intramuscular, intravenous, intrathecal).

If the case histories should be expanded numerically, and if should face with a control group, it might be interesting to study the possible use of these drugs within a specific protocol.

Very carefully, what role have the lips rest should also be determined, given the general beneficial effect of it on muscle recovery as well as what and how much an indication of a specific physiotherapy / massage therapy can be useful to encourage possible hypertrophy of compensator residues fibres.

Conclusions

Satchmo's syndrome is one of the occupational diseases with higher morbidity among the brass musicians. Although its actual etiopathogenetic "simplicity", sometimes it is delayed for diagnosis. Often caused by repetitive microtrauma over time, at the expenses of the very thin muscles, quickly it leads to the inability in the performative use of the part. It is suggested to carry out, since the early symptoms of probable injury, stroboscopic examination and palpation of the labial mucosa and, in positive or suspected cases, ultrasonography with relaxed and contract lip. Treatment may be resting for one year or – if efficacy of the drugs we use will be demonstrated – only the rest for six consecutive months during which the patient should also take homotoxicological drugs associated to labial physical therapy. This is a specific method that, at least in our experience, it seems have reduced the days of morbidity and morbidity and, therefore, the inactivity of the musician. All this would not only get an early and lasting healing but also a return to the early professional production, and to the psychic normal state which is, often, seriously threatened during periods of forced rest and protracted illness.

⁹⁶ See Heel, 2006.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

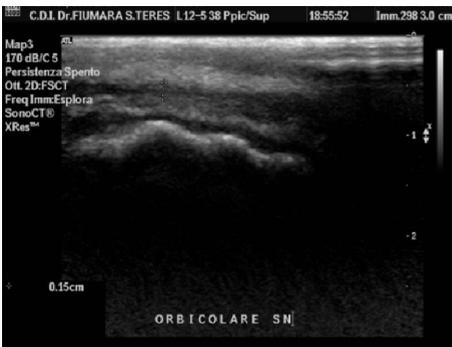


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig.8



Fig. 9



Fig. 10

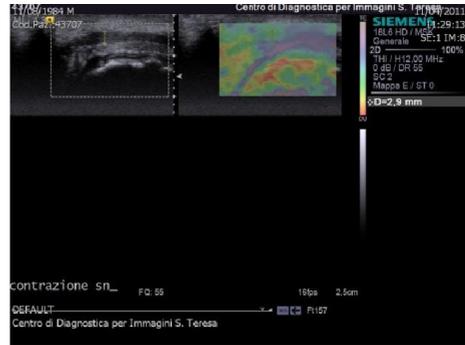


Fig. 11



Fig.12



Fig. 13



Fig. 14

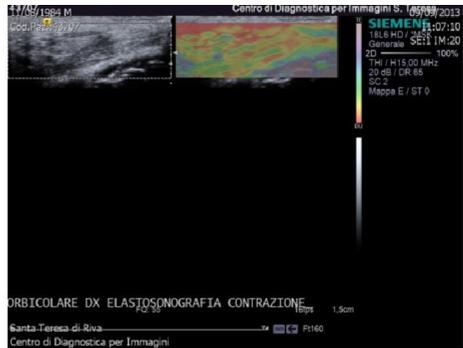
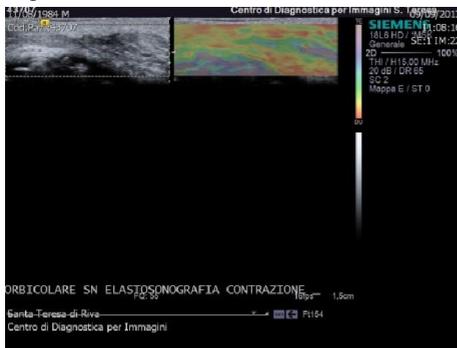


Fig. 15



Figures

- Figure 1: Scan of the right orbicularis in rest (during the first medical examination)
- Figure 2: Scan of the right orbicularis in contraction (during the first medical examination)
- Figure 3: Scan of the left orbicularis in rest (during the first medical examination)
- Figure 4: Scan of the left orbicularis in contraction (during the first medical examination)
- Figure 5: Scan of the left orbicularis in rest (during the medical examination of 2010)
- Figure 6: Scan of the left orbicularis in contraction (during the medical examination of 2010)
- Figure 7: Muscles orbicularis right and left compared in the central portion. At rest
- Figure 8: Muscles orbicularis right and left compared during contraction
- Figure 9: Doppler left orbicularis. Year 2011
- Figure 10: Elastosonography of the left orbicularis. Year 2011

Figure 11: Left orbicularis muscle. Year 2012

Figure 12: Left orbicularis muscle at rest. Year 2013

Figure 13: Left orbicularis muscle. Contraction. Year 2013

Figure 14: Elastosonography of the right orbicularis muscle. Contraction. Year 2013

Figure 15: Elastosonography of the left orbicularis muscle. Contraction. Year 2013

Bibliography

- AA.VV., *Anatomia umana*, EdiErmes, Milano 2007
- Barbenel J. C., Kenny P., Davies J. B., *Mouthpiece forces produced while playing the trumpet*, J Biomech 21(5)(1988)417-24
- Casolino D. (ed.), *Le disfonie: fisiopatologia, clinica e aspetti medico-legali*, Relazione ufficiale LXXXIX Congresso nazionale SIOChCeF, Pacini editore, Ospedaletto (PI) 2002
- Dawson W. J., *Common problems of wind instrumentalists*, Medical Problems of Performing Artists 12(4)(1997)107
- Fanelli G.P., Valentini C., Pavonessa A., Galluzzo M., Aztori M., Giovagnorio F., *Ruolo dell'ecografia nella diagnosi e del follow up delle lesioni muscolari post-traumatiche in giovani sportivi*, G.I.O.T. 30(2004)159-166 <http://www.giot.it/fascicoli/2004/vol4-04/fanelli.pdf>
- Franchini C., Franchini R., Galvani M., *Sindrome di Satchmo: la metodica ecografica per diagnosi e terapia*, Abstract for 12th European (3rd International) Congress on Musician's Medicine "Ergonomics and Music", Conservatorio di Musica "G. Verdi", Milano, Italy, May 2008
- Franchini R., Galvani M., Franchini C., *Sindrome di Satchmo: la metodica ecografica per diagnosi e terapia*, Poster per il 17° Congresso dell'Associazione "Professione Medica" del Comprensorio Imolese, 07-06-2008
- Fry H.J., *Repair of the orbicularis oris in horn players*, Plast Reconstr Surg 82(6)(1988)1103
- Heel, *Ordinatio Antihomotoxica et Materia Medica*, Guna, Milano 2006
- Hodges P.W., Pengel L.H., Herbert R.D., Gandevia S.C., *Measurement of muscle contraction with ultrasound imaging*, Muscle Nerve 27(6)(2003)682-92
- Krivin M., Conforth S. G., *An embouchure aid for clarinet and saxophone players*, J Am Dent Assoc 90(6)(1975)1277-81
- Lederman R. J., *Trumpet players neuropathy*, JAMA 257(1987)1526
- Liu S., Hayden G. F., *Maladies in musicians*, South Med J. 95(7)(2002)727-34
- Monetti G., Minafra P., *Ecografia muscolo-scheletrica. Elastosonografia*, Timeo, Bologna 2011
- Monetti G., *Ecografia muscolo-scheletrica. Patologia ed imaging integrato di*

muscoli, tendini e tecniche speciali, Timeo, Bologna 2010

- Nakajima M et al., *Tissue response to mechanical vibrations on skin lesions*, Medix supplement (2007) 36-39 http://www.hitachi-medical.co.jp/tech/medix/pdf/supple/sup_10.pdf
- Papsin B.C., Maaske L.A., McGrail J.S., *Orbicularis oris muscle injury in brass players*, Laryngoscope 106(6)(1996)757
- Pesavento A. et al., *New real-time strain imaging concept using diagnostic ultrasound*, Phys Med Biol, 45(6)(2000)1423-1435
- Planas J., *Rupture of the orbicularis oris in trumpet players (Satchmo's syndrome)*, Plast Reconstr Surg 69(1982)690-693
- Planas J., *Further experience with rupture of the orbicularis oris in trumpet players*, Plast Reconstr Surg 81(1988)975-981
- Sperati G. et al., *Cenni storici*, in: Magnani M. et al. (eds), *La videolaringoscopia*, Relazione ufficiale XXXII Convegno nazionale di aggiornamento AOOI, Pollenzo (CN) 16-17 ottobre 2008, Amplifon, Galatina (LE) 2008
- Sullivan W. G., *Repair of ruptured orbicularis oris in trumpet players*, Plast Reconstr Surg 83(3)(1989)578

Acknowledgements

We wish to thank: Saverio Amasi (Messina), Cosimo Ascoti (Reggio Calabria), Cristina Franchini (Imola), Franco Freni (Messina), Matteo Frisenna (Catania), Chiara Lucchesi (Messina), Silvia Martire (Roma), Flavio Pieri and Andrea Ricci Maccarini (Cesena), Dario Sanguedolce (Catania).

Comunicações

pesquisas concluídas e em andamento



ARACI: A PERFORMATIVIDADE “TRANS”VIADA

DIEGO JOSÉ DOMINGOS PEREIRA (DIEGO DOMINGOS)⁹⁷
WEVERTON ANDRADE SILVA (WEVERTON ANDRADE)⁹⁸
ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR (ALBERTO TIBAJI)⁹⁹

*Quero me encontrar, mas não sei onde estou
 Vem comigo procurar algum lugar mais calmo
 Longe dessa confusão e dessa gente que não se respeita
 Tenho quase certeza que eu não sou daqui
 Acho que gosto de são Paulo
 Gosto de são João
 Gosto de são Francisco e são Sebastião
 E eu gosto de meninos e meninas
 Vai ver que é assim mesmo e vai ser assim pra sempre*
 (Renato Russo)

Resumo: Esse trabalho tem intuito de relatar as ações do projeto *Araci: Teatro, Contemporaneidade E Extensão Universitária* que possuiu subsídio do Ministério da Educação (MEC) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), desenvolveu pesquisas da inserção dos temas ligados do movimento LGBTT, Estudos *Queer* e Diversidade Sexual em escolas estaduais e ONG's das cidades de São João del-Rei e região. Esse trabalho irá descrever algumas das ações do projeto como: a concepção de oficinas, a montagem do espetáculo teatral *Araci*, a importância da extensão universitária. Alguns embasamentos da pesquisa são autores como: Denílson Lopes; Eve Kosofsky Sedgwick; Guacira Lopes Louro; Judith Butler; Leonor Arfuch; Marco Antônio Torres; Michel Foucault; Richard Miskolci; e outros.

Palavras-Chaves: Estudos *Queer*; Teatro; Diversidade Sexual; Extensão Universitária.

INTRODUÇÃO

O Projeto de extensão *Araci: Teatro, Contemporaneidade e Extensão Universitária*¹⁰⁰ sob a coordenação do Professor Doutor Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) é realizado dentro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), conta com alunos da graduação, docentes e técnicos do curso de Teatro (COTEA) do Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC), além de pessoas externas à universidade. Uma das ações é a montagem de um espetáculo teatral,

⁹⁷Graduando do Curso Teatro e bolsista do Projeto de Extensão “Araci”, financiado pelo MEC e FAPEMIG.

⁹⁸ Graduando do Curso Teatro e bolsista do Projeto de Extensão “Araci”, financiado pelo MEC e FAPEMIG.

⁹⁹ Professor Doutor do Curso Teatro.

¹⁰⁰ O projeto é composto pelos técnicos: Pedro Inácio os discentes: Camélia Amada Guedez Diego Domingos, Gabriela Lucenti, Júnio de Carvalho, Matheus Way, Nathy Pessoa, Thales Henrique Rocha, Weverton Andrade (todos alunos do curso de graduação de teatro), membro da externa comunidade: Ana Marina

que partiu de um princípio (auto)biográfico, ou seja, foram utilizadas memórias dos atores e participantes envolvidos na produção da cena teatral. Foram realizadas oficinas nas escolas públicas nas cidades de São João del-Rei (MG) e região. O projeto possui parcerias com o MGRV – Movimento Gay da Região das Vertentes, o Teatro Municipal de São João del-Rei, a 34ª Superintendência Regional de Educação de São João del-Rei e região, entre outros.

No Brasil existe homens e mulheres registrados com o nome Araci, sendo assim um nome ambíguo. Dentro dessa perspectiva o projeto recebeu um nome que pode ser tanto feminino quanto masculino. Vale destacar que este ano não é o primeiro ano do projeto. Em 2012 o projeto desenvolveu o espetáculo *A procura de Araci*. É importante destacar que o projeto constitui-se de oficinas para as escolas públicas da região abrangendo professores e alunos, oficina para a comunidade externa (pessoas que não estão mais em formação), a montagem de espetáculos teatrais com a temática LGBTT. É importante registrar que os participantes do espetáculo e os professores não precisam necessariamente pertencer ao grupo LGBTT, nem foi questionado durante a seleção para o projeto qual era a orientação sexual.

O projeto além de oferecer oficinas em São João del-Rei e região, montou-se o espetáculo *Araci* que foi pensado para ser apresentado em escolas para estudantes de ensino médio. Primeiramente, elaboramos uma cena espetacular com 20 minutos de duração que recebeu o nome de *Araci: quando abraço de mãe não cura*, e posteriormente apresentamos o espetáculo *Araci* que estreou em maio de 2015. É preciso destacar que durante todo o processo houve apresentações para escolas, e em festivais. Em algumas das apresentações em São João del-Rei, um ônibus da universidade buscava os estudantes nas escolas estaduais e os levavam ao CTAN. O campus era apresentado aos mesmos e depois eles assistiam ao espetáculo e participavam de um debate ao final. O espetáculo é (auto)biográfico e ao mesmo tempo trabalha questões ligadas aos indivíduos LGBTTs (sigla destinada a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros). É preciso destacar que não é um espetáculo realista/naturalista conforme o método proposto por Constantin Stanislavski (1863-1938), ou seja, não possui o intuito de que o público acredite que seja real, e embarque na dramaturgia como se fosse uma fatia da vida “real”.

“O espaço (auto)biográfico” atrelou-se ao desenvolvimento e execução do projeto. O mesmo manifesta características que o associa e o aproxima do espaço ficcional. Esse pode ser entendido por uma fusão entre o emaranhado de ficção e o contexto real. O ficcional oferece-nos margens para a possibilidade do indivíduo usar a própria narrativa (pessoal e subjetiva), totalmente descentralizada de sua subjetividade, mas voltada para seu ofício, para auxiliar na composição, por exemplo, de sua abordagem criativa, recorrendo a imagens derivadas de sua memória para ilustrar a situação descrita.

A fundamentação teórico/prática da pesquisa, baseou-se no livro *O espaço autobiográfico: dilemas e subjetividades* (2010), escrito por Leonor Arfuch. Essa autora nos apresenta as narrativas (auto)biográficas como uma grande estrutura em aberto e incompleta e, segundo a autora, é possível a identificação favorável nas

conexões entre passado e presente para a construção do conhecimento. Por esse olhar abrangente, Leonor nos apresenta um modo de fruir o ato da leitura constituída por pequenos compartilhamentos, cujo objetivo, se torna a complementação dialógica de diversas vozes.

METODOLOGIA

Durante a montagem de *Araci: quando abraço de mãe não cura* apareceram pouquíssimas falas, umas delas é: *Aparecem poucas falas durante o espetáculo, essas surgiram durante os processos de improvisações, veja um exemplo:*

Você tá muito afeminado. Vou te colocar no futebol. Futebol é coisa de menino. Lá tem menino, você não vai ficar assim do jeito que você é. Pega no copo direito! Homem não pega no copo assim. Quando chegar na casa da sua avó, não conversa com as suas primas. Já disse: não conversa com meninas!

Esse texto surgiu durante o processo, um dos atores/performers narra parte de suas memórias. Outras falas que apareceram durante o espetáculo, é de outro ator/performers que diz: *agora só eu posso te destrancar*, todas elas passam pelo dilema da subjetividade. Não existiram apenas memórias homossexuais, ou se é permitido dizer, de indivíduos *queers*, um dos atores heterossexual, durante o processo, trouxe um texto que lhe marcou de um amigo, que disse um dia: *eu não tenho amigo viado. Viado para mim não é gente*. A dramaturgia do espetáculo foi construída através das subjetividades que vão de encontro aos espaços (auto)biográficos de Arfuch.

O processo de montagem partiu da pergunta *O que você quer dizer no espetáculo Araci?*, sendo assim os atores/performers e atrizes/performers deram depoimentos (auto)biográficos, os mesmo não precisava necessariamente ser do indivíduo que narrava e nem obrigatoriamente os envolvidos no projeto necessitava se identificar com a dita "minoría" LGBTQTT.

CONCLUSÕES

O trabalho de Leonor consiste em um mapeamento de uma escrita subjetiva, derivada de um espaço narrativo biográfico, criando laços e conexões com outras áreas de conhecimento relevantes para a construção e identificação das vozes do passado para serem utilizadas no presente ou futuro. A autora, explora e amplia a noção de "pacto autobiográfico" desenvolvido por Phillip Lejeunne, assumindo e reconhecendo a probabilidade da incerteza da verdade dos fatos transformando o pacto em um espaço de convergências, de formas variáveis, onde a performance do indivíduo, não garante sua autoria, mas evidencia e concretiza sua participação no ato de complementar o outro.

Quando alteramos o estado original da memória, isto é, quando ela entra em um contexto já definido, como em uma encenação, atrela-se a ela novas percepções, permanecendo para o ator como uma narrativa própria, autêntica e íntima. Muitas vezes o uso da memória assume um caráter metafórico para tornar-se relevante tanto para a encenação quanto para os que assistem, ou seja, o ator utiliza-se do

espaço (auto)biográfico, mesmo o público não percebendo, sendo diluída em meio à própria atuação.

Utilização da memória na elaboração teatral, em relação ao espaço (auto)biográfico nos traz sensações; sensações físicas e emocionais. O projeto Araci buscou incorporar as técnicas teatrais e performáticas pesquisas de Leonor Arfuch e Phillip Lejeune, além de trazer a busca por um corpo “trans”gressor de si e das normatividades da homossexualidade e heterossexualidade.



Foto: Marlon de Paula

O espetáculo Araci é contemporâneo no sentido ligado da linguagem artística, ele é performático quando sua estrutura foge aos padrões ou normas estabelecidas para o teatro. Podemos também dizer é *queer* no sentido estranho e esquisito, principalmente visto pelo olhar “pastores da arte” esses que atuam em si como conservadores da arte, em nome da arte, profanando o fazer artístico segundo o que já foi estabelecido, engessado e enquadrado. O espetáculo também não deixa de ser sua leveza em contraponto o estranhamento de algumas cenas, a pouca fala que aparece no espetáculo é sustentada pela sutileza de detalhes enriquecedores de interpretações do próprio eu de cada ator/atriz. Araci também é paradoxal, em sua sexualidade alguns podem dizer que é não-binária, agênero, travesti ou trans, quando na verdade el@ utiliza as definições apenas nas narrativas de suas memórias, nada se sabe sobre o presente de Araci e o futuro de suas definições.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Weverton. **Relato de Experiência a extensão universitária, arte-educação e o teatro.** In I Congresso de Diversidade Sexual e de Gênero. Anais. v. 1 – 2014. Artigo completo. Pág 8. 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho:** Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: Um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ouro Preto: UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

Revista Cult, **Dossiê Teoria Queer**: O Gênero Sexual em Discussão". Ano XVII, nº 193, 2014.

**NOTAS SOBRE A CIDADE ATRAVESSADA: AS INSERÇÕES DO
PROJETO URBANIDADES EM SÃO JOÃO DEL-REI – BREVE ESTUDO SOBRE A
ENCENAÇÃO – “DEUS É FIEL – MARCA REGISTRADA”**

**IOLANDA DE LOURDES DE SANTOS TOMÉ¹⁰¹
INES KAREN LINKE¹⁰²;
LUIS CARLOS FIRMATO SILVA LEBRE¹⁰³.
MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI¹⁰⁴;**

SOBRE A ENCENAÇÃO “DEUS É FIEL – MARCA REGISTRADA”: DEUS TE PAGUE. JESUS TE AMA E EU TAMBÉM. FOI DEUS QUE ME DEU, NÃO ME INVEJE, TENHA O SEU.

Criado em abril de 2012, o projeto de Extensão Urbanidades, a partir do seu núcleo, o grupo de pesquisa "Transeuntes: Estudos sobre performance" foi formado com a necessidade de artistas em ampliar os estudos acerca das intervenções artísticas nas ruas, estruturando em si as noções de performance e de performatividade, que, grosso modo, unem a teatralidade e a diluição do real nas encenações¹⁰⁵.

Em parceria entre professores e alunos do curso de teatro (COTEA) da UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei), o projeto do grupo consiste, entre outros pontos, em estudos teóricos sobre determinados autores que abordam a experimentação cênica nas ruas e em ações práticas que visam inserir o espectador transeunte na construção dos processos criativos, a partir das temáticas referentes às abordagens atuais. A pesquisa tem como o principal objetivo investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João del-Rei, visando analisar a inserção do público como participante das ações.

O método utilizado para a criação das intervenções em espaços públicos se baseia na construção de cenas performativas a partir de diversos materiais coletados no cotidiano da cidade, como fontes da mídia local, materiais históricos regionais e no

¹⁰¹ Iolanda de Lourdes é bolsista deste projeto, graduanda em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei.

¹⁰² Professora adjunta do Curso de Artes (UFBA) co-criadora e colaboradora atual deste projeto.

¹⁰³ Luis Firmato é bolsista graduando deste projeto, graduando em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei.

¹⁰⁴ Professor Assistente do Curso de Teatro (UFSJ), coordenador atual deste projeto.

¹⁰⁵ FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. *Sala Preta*, v. 9, p.25-267, 2009.

Brasil, entre outros referenciais teóricos. Investiga-se o processo juntamente ao público formado por transeuntes e por apoiadores da pesquisa, tendo a rua como local privilegiado da recepção.

Neste caminho, o grupo Transeuntes parte da experiência humana como abordagem das suas práticas, trazendo as noções de performatividade nas construções *work in process* como método investigativo.

Inserido, desde 2012, no projeto de extensão Urbanidades, o grupo Transeuntes está dando continuidade às pesquisas do projeto em questão, reunindo uma série de materiais sobre as diversas temáticas narradas pela cidade de São João del-Rei, e encontrando a temática "Religiosidade, Religião, Fé e Lucro" como um *eixo guarda-chuva* (termo para designar grande temática que abriga muitos subtemas) como ponto inicial de pesquisa em 2014, gerando um grande repertório de materiais para uma nova encenação, cujas imersões textuais, cênicas e descritivas serão compartilhadas com o público da cidade, em diversas instâncias, reunindo elementos históricos da cidade, as memórias do cidadão e dos membros da equipe, bem como a participação de todos os envolvidos em diversas fases do processo.

Sendo assim, criou-se o projeto teatral "DEUS É FIEL- MARCA REGISTRADA", composto pelo grupo Transeuntes, através do projeto de extensão URBANIDADES- INTERVENÇÕES 2014, realizando um espetáculo acerca de determinadas religiosidades que não circulam constantemente no circuito oficial, como também extremismos religiosos que, muitas vezes, desprezam e atacam certas identidades.

O lucro a partir da fé alheia, a homofobia, a submissão da mulher na atualidade também são temas deste espetáculo feito de fragmentos esquecidos e de estilhaços pontiagudos. Partindo destes motes, o intuito do trabalho extensionista foi ocupar partes da cidade (centro e periferia), na utilização de repertórios corporais, cujas representações são acerca da fé e da usura da fé para outros fins, tais como o lucro.

Neste sentido, realizamos pesquisas e ações, em sua maioria no âmbito da rua, que procuraram oferecer diferentes olhares sobre os usos da cidade, assim como levantar reflexões sobre práticas enraizadas e normativas que tentam limitar o potencial criador do uso dos espaços. Almejamos a elaboração de uma encenação que tratasse dos temas de interesse do grupo ao mesmo tempo em que dialogasse com a cidade de São João del-Rei.

Após a definição da temática acerca da religião, iniciaram-se as pesquisas que se relacionavam com o tema geral. Os mecanismos utilizados por instituições religiosas para lucrar, fizeram parte de todas as etapas da pesquisa, em uma interação com o âmbito da rua. Buscamos exemplificar, de forma prática, os nossos interesses e provocações relacionadas ao tema. Procuramos realizar, assim, a maior parte das ações em espaços públicos, nos interligando aos passantes.

Acreditamos que, ao incluir o público desde as primeiras experimentações, potencializamos nosso fazer teatral. Essa coautoria, que considera o público antes

mesmo da formalização ou elaboração mais aprofundada das cenas, verticaliza o encontro tão necessário ao fazer teatral. Atentamos também sobre como as experimentações, ocorridas em diferentes bairros da cidade, alimentaram o trabalho. Ao relacionarmos as práticas com diferentes camadas da cidade, confrontamos tais partes e seu cunho comercial, oferecendo outras perspectivas para se viver a cidade.

As ações provocaram estranhamento nos transeuntes que, diretamente ou indiretamente, ajudaram na edificação do trabalho. Os temas sempre buscaram uma reflexão sobre a nossa condição contemporânea, visando provocar a nós mesmos e os passantes. Por último, a religiosidade da cidade histórica de São João del-Rei nos forneceu ricos materiais e novas possibilidades de criação para o tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rua como espaço democrático de uso é um dos motes do projeto. O meio urbano abarca gente de todas as classes sociais e quando há uma apresentação, demonstração, cena, exercício, os transeuntes podem se sentir pertencentes ao teatro. Este tipo de teatro é feito para às pessoas que estão indo trabalhar, voltando de um almoço, pegando filhos na escola ou com mais tempo de parar e se conectar ao acontecimento. Todos podem participar de um fragmento da encenação.

Além da democracia de acesso para qualquer indivíduo que esteja na rua, o grupo se preocupa em colocar em cena, questões políticas que são sempre polêmicas em nossa sociedade. O interesse é dar visibilidade as minorias e colocar o espectador no centro da questão.

Sobre este aspecto, André Carreira (2007)¹⁰⁶ considera o lugar do ator/performer nos encontros reais com o espectador como elemento crucial para a reflexão. A partir disso, podemos observar que o ator/performer coloca em cena algo que está também diretamente ligado a si mesmo. Neste caminho, os integrantes do grupo Transeuntes utilizam suas experiências dando força real à encenação. Aqui é possível rever como o ator/performer expõe suas questões pessoais na construção do trabalho em grupo e exhibe uma dinâmica para a construção de um pensamento coletivo e colaborador.

CARTAS ARTÍSTICAS: DOS RELATOS AOS AMIGOS

DIEGO JOSÉ DOMINGOS PEREIRA

¹⁰⁶ CARREIRA, André. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; HUCITEC, 2007. 216p.

O texto em questão, aspira salientar um maior entendimento sobre o uso do espaço (auto)biográfico, proposto pela estudiosa Leonor Arfuch, perpassando pelo pacto autobiográfico proposto por Phillip Lejunne, para explorar o entendimento das relações afetivas entre personagem e público, nesse espaço de “intimidades” na contemporaneidade, partindo da premissa contraditória de ser o íntimo, o combustível necessário para a construção da representação pública da condição narradora. É importante deixar claro que o estudo desenvolvido toma como referencial teórico as contribuições deixadas por Phillipe Lejeune e Leonor Arfuch, ambos pesquisadores, atuantes nos desdobramentos da autobiografia na contemporaneidade e, as colocações do texto “Amigo” em “O que é contemporâneo” do filósofo italiano Giorgio Agamben.

“O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet”, foi escrito pelo francês Philippe Lejunne e propõe um método para identificação da voz biográfica contida em literaturas íntimas. Para Lejeune, a autobiografia pode ser entendida como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Ao criar o mecanismo de reconhecimento das vozes narradoras para a literatura, Lejunne nos oferece uma oportunidade de tentar entender, não “o que se fala”, mas sim “o como se fala”, resumidamente, a maneira como a história deste indivíduo é narrada passa a ser o objeto de estudo.

Em um contexto mais atual, Leonor Arfuch aponta o compartilhamento de experiências do sujeito na contemporaneidade. Em seu livro “O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea”, Leonor nos aponta o mapeamento de uma escrita pessoal, derivada de um espaço narrativo biográfico, evidenciando outras faces do conhecimento a partir da (auto)biografia. Arfuch, defende ainda, o uso dessas narrativas para a identificação e a restauração da memória para ser utilizada no presente das novas questões.

O DESDOBRAR DA MEMÓRIA: UMANACRONISMO DO PRESENTE DE UM OUTRO.

O garoto sentado parecia observar algo ou alguém muito importante. Do pedaço de chão, do tamanho de seu corpo, ao algo observado, havia muito chão... O pedaço de chão era caprichosamente vermelho e polido todos os dias a mão. A beleza dessa imagem inunda o novo chão do homem que lembrara desse recém antigo garoto.

A observação pode ser compreendida como um ato de insinuação a desordem da intimidade alheia. Agora não cabe mais segredo. Ele observava um homem, moreno, mais velho, de barba, pés no chão, camisa aberta, sinto não tinha, oito pelos castanhos na altura do tórax, olhos turvos, boca desenhada e um cabelo macio em forma de onda dos rios altos que ele nunca conheceu. Com o segredo revelado,

penso eu, ter alcançado metade do caminho, ou melhor, entrego-lhe de mão aberta o pedaço do chão que era polido a mão, para ver se te serve.

O ato de servir está intimamente ligado ao conceito de submissão. A submissão serve, na verdade, para embaralhar a tão clara, e já tão estudada, posição de opressor e oprimido. Se fizermos a associação da imagem dessa relação com um rígido elástico, veremos mais claramente o quanto tudo muda quando espiamos a vida com a cabeça entre os joelhos. Aliás, submeter a cabeça entre os joelhos também é um ato de poder ativo e direto. Ordena-se, e se a saúde do corpo não falhar, realiza-se. Submeter-se também pode ser lido como servir a submissão. Óra, compreendo então, que houve uma compra-casada! Um contrato intrínseco e perverso com seus gênitores, incolor, mas que escorre pelo chão polido a mão todos os dias. Era tão polido que o vermelho atual desfarçava os rastro desse contrato conceitual de mesma cor, cujo cláusulas, alimentavam-se do cotidiano que ecoava uma outra memória oral, ancestral, e por agora, subcompartilhada.

LEMBRAR: UMA PAUSA NA FALA COTIDIANA

Ao espaço (auto)biográfico atrela-se condutas de comunicação ou maneiras de exteriorizar questões intimista em relação ao entorno. O resultado obtido por esta perspectiva (auto)biográfica, ou seja, do compartilhamento das experiências vividas pelo sujeito, é a configuração de uma narrativa literária de caráter confessional nas relações inter-pessoais, elevando a conversa a um espaço subjetivo, colocando a veracidade dos fatos a prova e não podendo afirmar com clareza o que é real, ou o que não é.

O espaço (auto)biográfico, manifesta características que o associa e o aproxima do espaço ficcional. O espaço ficcional, pode ser entendido por uma fusão entre o emaranhado de ficção e realidade. O ficcional abre margem para a possibilidade do indivíduo usar a própria narrativa (pessoal e subjetiva), totalmente descentralizada de sua subjetividade, para auxiliar na composição, por exemplo, de sua abordagem literária, recorrendo a imagens derivadas de sua memória para ilustrar a situação descrita. A associação dessas imagens com a escrita, sugere a criação de metáforas para signos de sinificados mais profundos, que se abrigam em figuras de linguagens que compõem a estrutura narrativa.

Entre signos e significados a autoria do relato é esquecida. Talvez, a (auto)biografia proporcione um aniquilamento da autoria por ser retratada em primeira pessoa transformando o

leitor no ato da leitura o próprio autor de tais palavras. Ao encararmos o ato da leitura, como um possível ato de devir da autoria, teremos então a aniquilação da figura do autor, e nos caberá apenas ler a narrativa associando-nos a história narrada e identificando-nos como o próprio narrador. Esse devir no ato da leitura pode ser explicado pelo livro "O que é contemporâneo" de Giorgio Agambem. Agambem,

preocupado com o excesso de poder da máquina governamental frente ao sujeito, nos apresenta no capítulo "Amigo", uma nova forma de entender os rumos da filosofia a partir da interação humana. O autor também destaca o fato do "insulto" encontrar-se na mesma condição de termo não predicativo "amigo". A performatividade do "insulto" pode ser constatada ao perceber que a ofensa não está no insulto, mas na experiência ocasionada pela linguagem. Dessa forma, tanto "amigo" quanto "insulto" estariam, por ora, de mãos dadas. A imagem poética que retiro da relação categorial entre o "amigo" e o "insulto", de mãos dadas, talvez, ilustre a condição inerente do ser humano de se perder nas fronteiras de relações tênues, criadas a partir da subjetividade das co-relações. Em termos gerais, o que mantém tanto o "amigo" como o "insulto" em uma mesma classe é a performatividade humana na elaboração e execução dessa relação com o outro, sendo assim, em outras palavras, podemos concluir que sem interação, não há relação, nem de "amigo" nem de "insulto".

Quando Agambem se apoia em Aristóteles para apontar uma releitura na relação dos "amigos" o que se está em questão é o que tem ligação direta com a mesma experiência, sendo experiência um conceito desenvolvido pelo filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. A ligação de Agambem com Benjamin é evidenciada pela tradução de grande parte das obras benjaminianas para a língua italiana realizadas por Agambem. Para Benjamin, o principal fator do resultado da experiência do indivíduo é a imagem histórico-social do próprio sujeito. Essa imagem é inicialmente precária e transitória e é necessário sua elaboração contínua. As principais condições para a elaboração da auto-imagem dependem de várias perspectivas. Essa elaboração é afetada e atrelada aos fatores sócio-históricos, psicológicos, e das relações do trabalho, da comunicação e da memória.

Em termos atuais, Agambem nos apresenta "amigo" assumindo um caráter existencial e não categorial. No ato dessa relação, dissemina-se e torna-se compartilhável a mesma sensação. Agambem portanto, utiliza-se da filosofia grega para intuir que a expressão "compartilhar o pasto" de Aristóteles em relação ao "amigo", na verdade destina-se a um "tomar parte do mesmo", e em outras palavras, figurar a mesma obra. Por tanto, a função de narrador em primeira pessoa, possibilita a ausência de um autor pela relação existente em "amigo" que Agambem identificou em seu ensaio. Tanto "compartilhar o pasto" como "tomar parte do mesmo" nos remete a ideia de "associação", ou por outro lado, uma autoria conjunta de relações inerentes aos que se relacionam, e denota em um campo físico a necessidade de ter o outro como parte constituinte do exercício da fala, seja de si ou do outro. Nota-se ainda que, a reformulação feita por Agambem, estimula o interesse de inserção do sujeito na ação praticada, ainda que filosoficamente, entendendo que compartilhar é um ato difusor e diversificador do conhecimento, não podendo haver relação alguma sem o outro.

DAS OBSERVAÇÕES FINAIS: INVASÃO, REVISÃO E MEMÓRIA.

Está sendo uma semana turva pra mim. Tudo antes de começar já estava esquisito. Bom, cabe ressaltar, como você mesmo sabe, que não tenho amante algum!

Agora já ressaltado, venho re-integrá-lo aos últimos acontecimentos. Fui outra vez invadido. Revirou tudo. Foram ofensas e gritos solos. Apesar de entender sua revolta não pôde abandonar minha posição de observador do ato terrível que ele acabará de cometer. Araci, apesar dele não me responder, insisto em frisar a condição apaixonada quando me olha, implorando um pouco de atenção ou um pouco mais de presença. Às vezes, tenho a impressão de ele escorregar por minhas mãos grandes pelo medo que lhe escorre pelos próprios poros... [**Diego Domingos, in crise. Araci.** 2015]

DO RESULTADO DAS OBSERVAÇÕES

Atualmente a amplitude de estudos acerca da autobiografia é tamanha que, em última instância, pode-se encontrar o que se procura em uma biografia sobre qualquer indivíduo que seja. A narrativa autobiográfica nos proporciona outras perspectivas quando confrontada com a narrativa histórica. Portanto, aceitar materiais de cunho autobiográficos como base de pesquisas, é de certa forma visitar o passado no presente, e as contribuições dessa análise pode contribuir para melhorar o entendimento ou até mesmo elucidar dúvidas antigas não solucionadas pela história.

Leonor Arfuch, em o "O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea", observa as escritas de si como uma estrutura em aberto e incompleta, por isso, segundo a autora, é possível a identificação de um espaço articulador. Por esse olhar, não conceitual e nem precisamente identitário, Leonor nos apresenta a chance de fruir uma leitura polifônica com pequenos compartilhamentos de articulação entre as vozes, cujo objetivo, se torna a complementação dialógica dessas várias vozes.

Pelas observações de Arfuch(2010) em relação ao pacto autobiográfico de Lejeunne (2008), é que podemos compreender a mudança na análise de leitura íntimas ou escritas de si, ampliando a dimensão do *pacto* para além de suas fronteiras e o transformando em um espaço híbrido, de múltiplas formas, onde a performance do indivíduo, não garante sua autoria, mas evidencia sua participação no ato de complementação do outro.

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio. **O Amigo**. Trad. Marcus Vinicius Oliveira. Civilistica.com. Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, jul.-dez./2012. Disponível em: 24/06/2015.
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.

TIBAJI, Alberto. **Zona da intimidade: diário enquanto espectro e suplemento do eu.** In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos. (Org.). Figurações do íntimo: ensaios. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora

TIBAJI, Alberto. **Espectros das escritas de si: totalidade, fragmento e narrativas.** In: Alberto Ferreira da Rocha Junior. (Org.). Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro. 1ed. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei.

A PERDEDEIRA DE SAPATOS:

O PROCESSO COMO APRENDIZADO

MATHEUS CORREA DOS SANTOS

"Cada velho que morre é uma biblioteca que se incendeia." ¹⁰⁷

O envelhecimento tem sido o foco de várias pesquisas na área da saúde, na maioria delas, busca-se a melhor forma de envelhecer ou como envelhecer com saúde, e muitas delas com sucesso, vem descobrindo que atividades físicas e desenvolvimento cognitivo são principais fatores para o envelhecimento saudável.

O programa "Corporeidade e Arte na Terceira Idade" desde 2009 vem buscando levar uma melhor qualidade de vida a cerca de 20 idosos que participam do programa na cidade de São Tiago/MG/ Brasil. As aulas do programa funcionam no albergue da cidade e levam a população idosa atividades dentro das áreas da Música, Teatro e Educação Física. O projeto conta com o apoio da Secretaria Municipal de Saúde e parte da equipe do Programa de Saúde da Família (PSF). Os encontros são semanais, com duração de duas horas. O principal objetivo do projeto é oferecer à população idosa de São Tiago/MG atividades que contribuam para um envelhecimento mais saudável e, conseqüentemente, para uma melhor qualidade de vida. As principais perspectivas do programa são a incorporação dos ex-bolsistas na equipe do PSF do município e a implantação do programa em outros municípios.

Ingressei no projeto em maio de 2015, com o intuito de desenvolver atividades voltadas para área do Teatro. O projeto tem um sistema de ciclos temáticos bimestrais, e a cada ciclo é escolhido um tema, que será trabalhado pelas três áreas

*Matheus Correa dos Santos graduando em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), atual bolsista do projeto Corporeidade e Arte na Terceira Idade.

¹⁰⁷ HAMPÁTÉ BÂ, Amadou. *Il n'y a pas de petite querelle.* Paris: Stock, 1999.

que fazem parte do projeto (música, educação física e teatro), e ao final de cada ciclo é feita uma criação coletiva, em que é feita uma apresentação, podendo ela ser de qualquer caráter (performática, teatral, musical e etc.), discorrerei neste presente texto sobre o ciclo "Reminiscências" em que trabalhamos com os idosos, lembranças e recordações, atribuído a uma melhor qualidade de vida.

Observando as várias definições de reminiscências e o modo de vida dos idosos de São Tiago, notei a semelhança entre os idosos com os griots africanos, que são os guardiões da tradição oral de seu povo, são indivíduos que tem o compromisso de preservar e transmitir histórias, músicas e ensinamentos. A partir disso, e a luz de uma fala do escritor e mestre da tradição oral africana Amadou Hampaté-Bâ comecei a estruturar e nortear o trabalho, que partiria da ideia de um guardião de memórias e ensinamentos.

Houve no início um período de registro dessas histórias e ensinamentos que transformaram *a memória em uma matéria elástica em que as reminiscências se fragmentaram em camadas superpostas, entrecruzadas, sem linearidade*.¹⁰⁸ Além de exercícios complementares na área da educação física, que fez com que os idosos fossem transportados para a infância, e esquecessem suas deficiências e problemas de saúde, e na música surgiram brincadeiras musicadas, cantigas e uma infinita cultura oral foi evocada. Percebi que a união desses três fatores poderia levar a uma experiência cênica, que seria interessante para os idosos e para nós bolsistas. Tentando buscar um meio de ensinar e ao mesmo tempo direcionar o grupo a uma montagem, cheguei a figura do diretor- pedagogo que é alvo de pesquisa de Robbson Carlos Haderchpek, aonde me debrucei para minha pesquisa.

O diretor pedagogo, é uma figura muito interessante e ambígua pois ele está entre o artista e o professor que segundo a pesquisadora e arte educadora Márcia Strazzacappa:

"Artista e professor não são profissões antagônicas. Logo uma não nega a outra; também não são sinônimos, como defendem os que acreditam que qualquer um pode ser artista, assim como qualquer um pode ser professor. Segunda essa crença, ser artista e ser professor independem de formação específica. Tais funções, na verdade, podem ser

¹⁰⁸ VENANCIO, Beatriz Pinto. *Espetáculos da memória: Oficina de teatro com idosos*. 2006. Disponível em: <http://www.gerontologia.org/portal/archivosUpload/concursoRLG/2006/personas/Personas_Primer_Premio.pdf>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

complementares".¹⁰⁹

Nesta figura, não há espaço para uma hierarquia entre professor/diretor e aluno/ator, os dois aprendem juntos, sendo assim o aprendizado é constante, pois o processo criativo estabelece uma relação mutua de troca, *quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender*¹¹⁰. Pois uma de suas maiores satisfações é ver o desenvolvimento de seu grupo, além de aprender juntamente com seus atores a cada processo.

Após a coleta de todo o material, iniciamos a criação coletiva, que se finalizaria com uma montagem. Em muitas das reminiscências apareceram a estória da Cinderela ou Gata Borralheira e notei a semelhança entre a estória da cinderela e as histórias dos idosos, pois haviam sido empregadas domésticas, tinham o sonho de ter um belo vestido ou foram a um baile de penetra, partimos então da ideia de uma cinderela autobiográfica em que os exercícios passados durante o processo se transformariam em cena, reforçando o aprendizado. Os idosos ficaram encantados em como isso poderia ocorrer de forma orgânica. Um dos primeiros exercícios que fizemos foi denominado "Reencontros", em que os idosos se dispunham no espaço, um de frente para o outro e partir de um estímulo, aconteceria um encontro entre essas duas pessoas, levando em consideração as reminiscências, sendo assim um "reencontro". Os estímulos dados na primeira instância do exercício foram: Uma amiga que a muito tempo você não vê, uma pessoa que te deve dinheiro, você não gosta dela, mas é da família e entre outros. Já para cena, decidimos por conflitos da própria estória, mas que muitas delas já haviam vivenciado como por exemplo: "A roupa está suja, cinderela não lavou" "A casa está suja, cinderela não limpou" "O almoço não está pronto, cinderela não o fez!" E decidimos que teríamos várias madrastas e uma Cinderela, o que foi interessante, pois os idosos não haviam pensado na possibilidade de ter mais de uma madrasta ou que os personagens poderiam ser feitos por mais de uma pessoa. Os exercícios, quando transformados em cena tomaram forma e significado para os idosos, e com a repetição se fixaram.

A repetição foi importante, principalmente para a dramaturgia, que foi sendo construída a partir dos improvisos e estímulos dados, ao final tínhamos um roteiro de ações, os atores tinham livre arbítrio para criar suas falas e ações, em cima dos estímulos dados. O que gerou confiança, pois muitos deles têm uma certa dificuldade para memorização, mas com a repetição desses improvisos, o hábito de recordar se tornou diário e ao final eles já tinham suas falas formadas e decoradas. Além de termos narrativas autobiográficas que recortavam a montagem, ora ou outra, um ator ou uma atriz ia ao proscênio, revelar em tom confessional a sua vida, um dos momentos mais bonitos era o momento em que a "Cinderela" ia ao proscênio e se

¹⁰⁹ STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. *Entre a Arte e à Docência*. Campinas: Papirus, 2006.

¹¹⁰ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à pratica educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

despia de sua vergonha e contava sua história de vida, Nazaré, uma das idosas, contava com sinceridade como foi ser empregada doméstica no Rio de Janeiro e o preconceito sofrido pelo fato dela ser mineira.

Quase ao final do processo, mais uma surpresa, a chegada de um homem com um currículo notável de contador de causos, Sr Eugenio, que além de contar, escrevia causos encomendados. Desenvolvi um trabalho individual com ele, pois ele não se sentia à vontade de entrar como um personagem na montagem, mas como um contador de causos, que ele já era. Então encomendei um causo ao Sr Eugenio, que seria contado por ele próprio. Contei a ele, a história de cada idosa e a estória de Cinderela, ele apareceu na semana seguinte com o causo "A Perdedeira de sapatos" em que ele unia de forma harmoniosa, as histórias autobiográficas e o conto Cinderela.

O espetáculo levou o nome do causo que o Sr Eugenio escreveu, os familiares foram convidados a assistir, e se emocionaram ao ver suas avós, mães e bisavós se abrindo e interpretando a própria história de vida. Foi notável como os exercícios e questões trabalhadas durante o processo se reverberaram na vida cotidiana daqueles idosos. Houve um aumento na autoestima, por conta da superação de dificuldades motoras e cognitivas, e em consequência um progresso na qualidade de vida, alcançando o objetivo do projeto de melhoria na saúde daqueles idosos. A comunicação entre eles melhorou, vejo que o trabalho em volta da oralidade é o que mais traz resultados notáveis, o grupo se tornou mais comunicativo e expressivo. Uma grata surpresa foi uma das idosas, Maria, que tem uma deficiência na fala e um retardo moderado, superou suas dificuldades e conseguiu cantar e falar melhor do que antes. Com o trabalho em volta dos sonhos não realizados, os idosos começaram a retomar esses sonhos e a realizá-los, como a idosa, Silvia, que tinha o sonho de ser cantora, e após a montagem entrou para um coral, e a idosa que gosta de ser chamada de Lu, comprou o tão sonhado vestido vermelho, e entre outros sonhos que foram se concretizando.

A SUBMISSÃO E O DIREITO DA MULHER A PARTIR DO ESPETÁCULO "DEUS É FIEL – MARCA REGISTRADA"

DIEGO ALEXANDRE MACHADO DE SOUZA¹¹¹

FERNANDA JUNQUEIRA DE SOUZA SILVEIRA¹¹²

¹¹¹ Graduando do curso de bacharelado em Teatro (COTEA), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista/voluntário do curso de extensão Urbanidades. Estudante-pesquisador do grupo de pesquisa Transeuntes, cadastrado pelo CNPQ.

Parte do pensamento da sociedade burguesa é pautada na diferenciação dos papéis de gênero e desde cedo, muitas mulheres são ensinadas sobre a sua condição dentro do lar, sendo incentivadas a viver em função da conquista de sua própria família, composta por maridos e filhos, e a ter comportamentos “adequados ao gênero feminino” para que possam alcançar a felicidade ao lado do futuro parceiro. Ainda que tenham uma carreira profissional fora de casa, devem acumular a esta a manutenção e organização do lar.

O discurso da masculinidade sobre a diversidade dos corpos impõe a desigualdade nas relações, sendo necessário construir novos discursos diante dos fatos apresentados. As referências respaldadas na figura do “macho como o centro” devem ser questionadas para darem lugar à multiplicidade das relações, em vários aspectos. (GASPERI, 2010, p. 16)¹¹³

Em um processo histórico, parte do movimento feminista vem travando uma grande luta, reivindicando assim, os direitos das mulheres perante a sociedade. Apesar da conquista de vários direitos como o direito ao voto e ao de trabalho assalariado, ainda há muito pelo que se batalhar, como a igualdade salarial e de cargos.

E não se pode omitir o desrespeito com o qual muitas vezes a mulher é tratada no trabalho. A beleza, elegância, sensualidade são características atribuídas culturalmente à mulher, ao homem basta a inteligência. Até mesmo na língua portuguesa tem-se inferiorizada a condição feminina, pois a forma de generalização para os dois sexos é masculina. (AMORIM, 2011, p.2)¹¹⁴

A posição inferior da mulher na sociedade é tão evidente que até mesmo em verbetes de dicionário, a mulher é definida como dependente da existência de um homem, e a “mulher pública” é nomeada meretriz. Segundo o dicionário Aurélio, mulher é,

1 Pessoa adulta do sexo feminino. 2 Cônjuge ou pessoa do sexo feminino com quem se mantém uma relação sentimental e/ou sexual. 3 mulher pública: meretriz. (AURÉLIO, 2015)¹¹⁵

¹¹² Graduanda do curso de licenciatura em Teatro (COTEA), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista/voluntária do curso de extensão Urbanidades. Estudante-pesquisadora do grupo de pesquisa Transeuntes, cadastrado pelo CNPQ.

¹¹³ GASPERI, Marcelo E. R. *A aproximação entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada*: as margens do feminino: agrupamento Obscena. 2010, 103f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG), 2010.

¹¹⁴ AMORIM, Linamar Teixeira de. *Gênero: uma construção do movimento feminista?* Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/Linamar.pdf> . Acessado dia: 30/09/2015.

¹¹⁵ FERREIRA, A. B. H. *Dicionário do Aurélio Online*. Disponível em: <http://dicionariodoaurelio.com/mulher> . Acessado em: 30/09/2015

Pensando nesta problemática, entre outras, o grupo de pesquisa “Transeuntes – Estudos sobre performance e Teatro performativo” criado em abril de 2012, núcleo do projeto extensivo “Urbanidades” da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), criou o espetáculo “Deus é fiel – Marca registrada”, que aborda temas como a homofobia, discriminação racial, intolerância religiosa, submissão da mulher e etc. Iremos nos ater ao último tópico apresentado.

Inspirado nos congressos promovidos pela Igreja Batista da Lagoinha (BH), “Mulheres diante do trono – Aprendendo a submissão”, que são liderados, ironicamente, por mulheres independentes e nada submissas, o grupo criou uma cena, para o espetáculo, que critica fortemente o conteúdo passado em tais congressos, onde mais de cinco mil mulheres, mensalmente, recebem ensinamentos sobre como devem ser obedientes ao marido, cuidar do lar e dos filhos e sobre a condição de subserviência.

SINOPSE DA CENA: “COMO SER SUBMISSA – O MARIDO É NOSSA LIBERTAÇÃO”

Remetendo a um programa televisivo, a orientadora Abiqueila¹¹⁶, que é a protagonista do espetáculo e propaga ensinamentos sobre como a mulher deve ser submissa, mas na verdade lidera todo o seu “templo”, recebe três amigas para discutir sobre como as tais lidam com as questões do lar, marido, filhos e etc.: Marcela¹¹⁷ é escritora e possui um livro intitulado “Aprendendo a contentação” e utiliza do mesmo para “doutrinar” as fiéis; Andréia Santana¹¹⁸, mais conhecida como Dedé, que também diz ser submissa é proprietária de uma marca de roupas famosa; e Luanda¹¹⁹ é uma mulher transgênera que em nenhum momento é reconhecida como tal.

A cena, que é estruturada de forma caricatural e exagerada, é pautada, o tempo todo, em depoimentos por parte das participantes sobre como recebem seus maridos, como são submissas aos mesmos e como se consideram responsáveis pela estabilidade do lar. Há entre elas, em alguns momentos, certa competitividade, como uma disputa para saber quem é mais submissa e se sai melhor no papel de esposa. A condução da cena é dada pelas discussões que surgem a partir dos temas já citados e a mesma termina quando a Marcela passa a questionar os comportamentos do filho de Luanda em sua relação com a filha de Abiqueila, que coloca em dúvida a heterossexualidade do menino.

ANÁLISE DA CENA: “COMO SER SUBMISSA – O MARIDO É NOSSA LIBERTAÇÃO”

¹¹⁶ Interpretada por Lucimélia Romão.

¹¹⁷ Interpretada por Tamara Ribeiro.

¹¹⁸ Interpretada por Iolanda de Lourdes.

¹¹⁹ Interpretada por Pedro Mendonça.

Analisando a cena supracitada notamos a presença de falas absurdas, como quando a orientadora diz que acorda de madrugada, pois o marido gosta das “roupas secas no vento das quatro horas da manhã”, e o que deixa mais claro a posição crítica da cena a respeito da submissão da mulher que “deve” fazer tudo pensando no bem estar do marido, como se a sua existência dependesse do mesmo. Mais adiante na cena, Marcela diz que se deita no chão para que seu marido passe em cima dela quando chega em casa do trabalho e ameniza a situação humilhante ao dizer que o mesmo passa sem sapatos.

Essa problemática, presente na cena, nos leva também à ideia de que a mulher deve permanecer em silêncio perante o marido, que a sua voz deve sempre estar em um volume mais baixo que a masculina e que as suas preferências não significam nada perto da opinião dos homens.

O discurso masculino que a sociedade sustenta, é um discurso que silencia outras vozes, cujo protótipo de relação é baseado na desigualdade: “[...] ao considerar os discursos masculinos, o que queremos simplesmente notar é que se trata de uma fala cuja condição de possibilidade é o silêncio da mulher”. (CHAUÍ in FRANCHETTO, 1985, p. 43).¹²⁰

A cena citada nos mostra uma triste realidade ainda presente nos dias atuais: o machismo prevalecendo sobre grande parte dos cidadãos e pior, a aceitação das mulheres, compactuando com tal prática. Além disso, parte-se também da premissa de que o feminino é considerado inferior e subalterno, mesmo quando presente em uma figura masculina.

Apesar das mulheres terem conquistado ao longo das últimas décadas muitos direitos e a independência, sabe-se que muitas pessoas ainda as veem como propriedade de seus maridos e propagam a suas filhas e filhos, por meio de ensinamentos errôneos, a ideia de que a mulher deve se submeter ao marido, viver para apoiar e impulsionar as decisões do mesmo e como a figura responsável pela estabilidade do lar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mostrar toda a submissão presente no dia-a-dia e nas relações entre as mulheres e a sociedade, é possível consolidar a grande crítica que o espetáculo faz relacionada aos direitos da mulher. Fica evidente a preocupação em causar reflexão sobre o assunto e o incentivo a continuidade da luta por igualdade entre os gêneros e a devida colocação da mulher, que se desdobra para atingir seus objetivos, esforçando-se não só pelas dificuldades corriqueiras, mas também pelo simples fato

¹²⁰ CHAUÍ, Marilena. *Participando do seminário sobre a mulher e a violência*. In: FRANCHETTO, Bruna (Org.). *Perspectivas antropológicas sobre a mulher e a violência*. São Paulo, 1985. p. 23-62.

de ser mulher. Entende-se, então, a partir do título que o direito da mulher é justamente o direito que qualquer cidadão deve ter: o direito à igualdade.



Figura 1 – espetáculo “deus é fiel – marca registrada” – cena: “como ser submissa” – são joão del-rei, 2015. Foto de: flip lopes ivanicska

A REAÇÃO TRANSEUNTE FRENTE A UM ESPETÁCULO PERFORMATIVO: UM ESTUDO SOBRE DEUS É FIEL - MARCA REGISTRADA

KAUÊ ANTONIO DA SILVA ROCHA¹²¹

ENSAIO E REAÇÃO

Quando se inicia o processo de montagem de um espetáculo na rua, todo ensaio é vivido como a apresentação oficial. O público se forma gradativamente: alguns passantes interrompem seu percurso para acompanhar a inabitual movimentação em certo espaço da cidade; outros pelo menos observam as ações até seguirem seu caminho adiante, outros veem as cenas dos locais que estão; além das pessoas que já estavam no espaço de ensaio e foram surpreendidas pelo grupo. A cidade não está disponível para as sequências de ensaio que todo ator e diretor

¹²¹ Graduando do curso de licenciatura em Teatro (COTEA), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista/voluntário do curso de extensão Urbanidades. Estudante-pesquisador do grupo de pesquisa Transeuntes, cadastrado pelo CNPQ. Bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID Teatro). Membro do projeto de extensão Murundum- Grupo de Dança Contemporânea da UFSJ.

deseja (CARREIRA, 2010, p. 5)¹²². Desse modo, pode-se esperar qualquer tipo de reação da plateia formada, desde admiração e riso a ojeriza e revolta. Entretanto, quando se põe em prática aspectos conflitantes, como a montagem de um espetáculo cujo tema é a crítica a exploração da fé em uma cidade dominada por igrejas históricas e grande parte da população religiosa, os atores-performers preparam-se para enfrentar mais riscos durante o desenvolvimento das cenas. Tomando como ponto de estudo as situações vividas pelo grupo *Transeuntes* durante os ensaios e apresentações do espetáculo *DEUS É FIEL – MARCA REGISTRADA* em julho de 2015, vamos perceber as diversas reverberações das pessoas perante momentos que subvertem os fluxos da cidade.

O espetáculo se constrói pelas ruas da cidade sendo guiado pela orientadora Abiqueila¹²³, ocupando espaços do Centro e evidenciando a composição dos atores-performers, que criam figuras e personas e/ou personagens, escrevendo um texto urbano que critica extremismos religiosos que desprezam e atacam certas identidades, abordando temas como o lucro a partir da fé alheia, a homofobia, a submissão da mulher na atualidade (GASPERI, 2015)¹²⁴. Em um dos momentos da peça, uma bruxa é atacada por três anjos barrocos e amarrada em um poste; situação que desencadeia uma histeria coletiva e incentiva a orientadora a estimular a população a curar a mulher da bruxaria através de bolinhas oferecidas por dois vendedores. Esta cena faz referência à Fabiane Maria de Jesus, linchada e morta por moradores da periferia da cidade de Guarujá, em São Paulo, no ano de 2014, após ser acusada de sequestrar crianças para realizar magia negra. Durante os ensaios, tal cena sempre chamou a atenção dos transeuntes; entretanto, até metade deles, não houve nenhuma interrupção externa. Por mais que essa situação vista incitasse alguma interferência, o público parecia sentir a energia do grupo e ter receio de invadi-la. Porém, em certo ensaio, no ápice da histeria, dois jovens alheios à peça, que passavam pelo local, se aproximaram e pararam a cena, questionando o que estava acontecendo. A orientadora improvisou seu diálogo, tentando incorporar a cena à interrupção e convidando os rapazes para ajudarem a curar a bruxa. Um deles se afastou; o outro, desinteressado com a proposta feita e com a crença de que o fato era real, acusou o grupo de machucar a mulher amarrada ao poste e de causar barulho em sua vizinhança. Naquele momento, houve uma diluição entre o real e o ficcional, ocasionando uma quebra na energia dos atores imersos na cena. A inversão dos papéis sociais daquele momento, onde o pedestre se tornou uma figura de autoridade, despertou diversas respostas improvisadas dos atores. Depois de tentativas de trazer o jovem para a cena, atingiu-se o limite de uma possível jogo

¹²² CARREIRA, André. *A cidade como dramaturgia do teatro "de invasão"*. Disponível em: pt.scribd.com/doc/40287815/andre-carreira-a-cidade-como-dramaturgia#scribd. Acessado em: 30/09/15.

¹²³ Interpretada pela atriz Lucimélia Romão.

¹²⁴ GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. *Sinopse do espetáculo Deus é Fiel - Marca Registrada*. Disponível em: www.invernocultural.com.br/wp-content/uploads/2014/05/guia-de-eventos_SJDR-281C2.pdf. Acessado em: 30/09/15.

com ele, quando o mesmo disse que "daria tiros" caso o fato não parasse. Foram feitas várias tentativas, mas o grupo não conseguiu resolver a situação por meio da própria cena. Após este acontecimento, o diretor e os atores, temendo uma retaliação mais grave, comunicaram a ele que tal situação fazia parte do ensaio de uma peça de teatro, não sendo real. Visivelmente confuso, constrangido e posto em evidência, o rapaz iniciou uma série de justificativas, pondo em contradição pontos que havia falado. Encaminhado o ensaio para o espaço da cena seguinte, a atriz que interpreta a bruxa amarrada¹²⁵ chamou o jovem para conversar, explicando sobre o grupo e convidando-o para assistir a apresentação. Essa situação, nesse dia, foi encarada pelo grupo como um dos momentos de maior risco vividos durante o processo, devido ao fato do risco físico dos atores. Segundo Carminda Mendes André, inspirada no livro *O Teatro Pós-Dramático* de Lehmann (2007), o risco é ao mesmo tempo uma realidade da rua e um estimulante para o artista (ANDRÉ, 2007, p. 61)¹²⁶. Curiosamente, nos dois dias de apresentação, o rapaz estava junto ao público, trazendo outros jovens de seu bairro para assistir ao espetáculo. Tal fato teve grande importância, já que mostrou o entendimento do rapaz em relação à cena e a presença de um público que possivelmente não está acostumado a ir ao teatro. Depois de vivenciar um momento crítico, os atores/performers puderam acrescentar na cena de histeria coletiva suas reações vividas com a possibilidade de uma interferência.

Segundo Carreira (in LIMA, 2008), o risco físico permite a difusão de percepções dos atores a partir dos possíveis efeitos dos seus gestos e deslocamentos, sobretudo quando os atores se colocam em espaços não confortáveis e desconhecidos. Portanto, o risco revela-se como a possibilidade de imprevistos, e até de perigo à integridade física (CARREIRA apud GASPERI, 2010, p.17)¹²⁷

O espetáculo DEUS É FIEL - MARCA REGISTRADA usa de espinhosos temas para provocar os espectadores a uma reflexão sobre seus extremismos e preconceitos. Essa provocação lançada suscita no público diversos tipos de reação. Estando o espetáculo na rua, o espectador tem uma maior liberdade de evidenciar para o restante do público suas impressões.

Esse local específico e único, muitas vezes aberto à própria cidade, e às eventuais interferências dos espectadores-atuadores, vai trazer ainda a questão do inesperado, do diálogo e da incorporação do acaso dentro da obra. Como Glusberg aponta, "deve-se ter em mente que o elemento inesperado na *performance* é inesperado não só para o espectador, [...] mas

¹²⁵ A atriz Iolanda de Lourdes

¹²⁶ ANDRÉ, Carminda Mendes. *O Teatro pós-dramático na escola*. 2007. 206 f. Tese (Doutorado em Educação)– Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

¹²⁷ GASPERI, Marcelo E. R. *A aproximação entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: as margens do feminino: agrupamento Obscena*. 2010, 103f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG), 2010.

também e primeiramente ao artista de performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado" (GLUSBERG apud ARAÚJO, 2009, p. 254)¹²⁸

O grupo também presenciou outro momento de interferência de um espectador durante os ensaios em julho. Nesse caso, a cena estava sendo realizada nas escadarias do Teatro Municipal e, como de praxe, um pequeno público se formou ao redor dos atores. Nela, a orientadora Abiqueila tentava "curar" um homem manco e um homossexual, pedindo para isso uma contribuição monetária mensal e entoando cânticos acompanhada de sua banda. Um cidadão presente nesse público tirou seu celular e começou a filmar o ensaio, o que não foi visto como problema pelo grupo num primeiro momento. Todavia, o homem, que se identificou como um professor do curso de Arquitetura, começou a gritar críticas ao grupo enquanto realizava a filmagem, virando a câmera para si e lançando críticas até mesmo ao curso de Teatro, condenando os atores por usarem um espaço público da cidade para realizar algo, segundo ele, errado. Inicialmente, houve revolta por parte do grupo, que chegou a iniciar uma discussão com o homem, questionando os argumentos do mesmo para censurar o ensaio. Mas, visto que ele fazia críticas com poucos fundamentos e apenas para provocar, os atores incorporaram a interferência à cena, cantando uma das músicas do espetáculo para ele. Vendo que seu jogo de exposição havia sido comprado, o homem desligou o celular e se retirou. Essa situação durante um ensaio incentivou o grupo a pensar sobre as inúmeras respostas do público diante do espetáculo, ocasionando a posterior realização de um exercício em que os próprios atores se colocavam no lugar da plateia, criando atitudes que pediriam improvisação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com André Carreira, reconhecer a imprevisibilidade significa aceitar a possibilidade, ainda que momentânea, de uma completa inversão de papéis sociais, e até mesmo da desorganização da ordem estabelecida (CARREIRA, 2010, p.5)¹²⁹. A cidade vive um fluxo contínuo e intenso, com os pedestres se deslocando pelo espaço sem muitas vezes percebê-lo. Quando essa rotina costumeira é cortada pelos ensaios de um espetáculo de rua, o transeunte se vê como testemunha das ações, despertando seus princípios e formulando questões. Cabe a ele expor suas opiniões ao grupo ou seguir seu curso. Os momentos vivenciados pelo grupo durante os ensaios desenvolveram várias reverberações que foram posteriormente aplicadas no espetáculo. Trazer o espectador a cena, improvisar com ele e conhecer seus argumentos fortalecem as ideias.

¹²⁸ ARAÚJO, Antonio. A encenação performativa. Disponível em: www.revistasusp.br/salapreta/article/view/60357 Acessado em: 30/09/15

¹²⁹ CARREIRA, André. *A cidade como dramaturgia do teatro "de invasão"*. Disponível em: pt.scribd.com/doc/40287815/andre-carreira-a-cidade-como-dramaturgia#scribd. Acessado em: 30/09/15.

MOVAS-SE

IOLANDA DE LOURDES¹³⁰

"Ser testemunha, ser movido, ser escrito, ser achado pelos autores, ser levado pelo tema e pelas perguntas etc. Não num ingênuo retorno ao "natural", mas numa investigação das forças que agem em tudo; " (Ciane Fernandes)

O presente trabalho se trata da investigação do corpo através de uma dança/movimento traçada pelo desejo de exploração e desenvolvimento de autonomia criativa. A teoria ajuda na construção de forma técnica e o dispositivo principal é a movimentação vivenciada dia após dia de trabalho, desaguando em um material cognitivo artístico de forma autônoma e sem definições prévias de resultado. As teorias que norteiam minha pesquisa são: Método Cartográfico¹³¹: Através da experiência do fazer, o próximo passo é definido pela vivência anterior. Pesquisa Somática¹³²: (A). Sensibiliza minha indução fazendo com que eu perceba tudo com um olhar apto a experimentar possibilidades durante o trabalho corporal e fora dele para que as ideias não passem despercebidas. (B) Registro artístico, também como material para trabalho indefinido (documento, utilização, observação). Teóricos envolvidos com princípios do movimento como Rudolf Laban, Eugênio Barba. Trabalhos práticos autônomos com diferentes vertentes como Anne Teresa de Keersmaeker e Michele Moura.

No campo da pesquisa, é importante a exploração de caminhos ensinados e logo ir além, explorar exercícios, cria-los, adaptá-los, formas de fazer, experimentar jeitos novos e retirar o que a de melhor para dar continuação ao trabalho. Diante de textos teóricos, reconhecer saberes que nasceram da prática e tentar traçar novos olhares a partir dos mesmos. Assim podemos escolher rumos que mais se parecem com nossos interesses e corpos. Cada descoberta leva o indivíduo a uma vontade maior de continuação e tudo é uma questão de executar o que foi ensinado para se ver iniciado em novas possibilidades. O campo da pesquisa se abre quando experimentamos e isso evidencia nossa necessidade de continuar além dos processos trabalhados. As leituras e exercícios antecedentes, possibilitam a busca de seu

¹³⁰ Iolanda de Lourdes é graduanda em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei.

¹³¹ MOURA, Carla Borin; HERNANDEZ, Adriane. *Cartografia como método de pesquisa em Arte*. Seminário de História da arte v. 2, n. 1 (2012).

¹³² FERNANDES, Ciane. *Pesquisa Somática: Sintonia, sensibilidade, integração*. ARJ | Brasil | Vol. 1/2 | p. 76-95 | Jul./Dez. 2014

próprio experimento contanto com sua necessidade de busca de identidade dentro de uma pesquisa, de um trabalho. Assim realizamos algo nosso, pessoal e conseqüentemente artístico. Desde cada execução em segmento até o final da obra ou a obra em constante processo. É um ponto interessante que a pesquisa se norteie em experimentos embasados anteriormente, já que os mesmos, muitas vezes possuem técnicas e relatam resultados, mas a partir daí, criar seu próprio caminho se faz necessário para o crescimento pessoal e profissional.

Através de observações, podemos dizer que o que mais enriquece um trabalho, é sua experimentação. Ou seja, quanto mais possibilidades de vivências em torno de uma questão, mais ela se fortifica e flexibiliza para de acordo com a necessidade, se adaptar. Assim, creio que os indivíduos que mais se debruçam sobre seus trabalhos, são os que mais obtém resultados positivos. E mesmo que o erro aconteça, o que é algo completamente normal, o processo demonstrará caminhos para os acertos. É preciso romper com certos caminhos pré-definidos para a criação de autonomia artística.

A RELAÇÃO DO CORPO E AS MATERIALIDADES DO ESPAÇO URBANO COMO POTENCIALIZADOR DA DRAMATICIDADE DA CENA

EDDER CARDOSO SABINO¹³³

Almejamos aqui refletir acerca da potencialização da dramaticidade do teatro contemporâneo no âmbito da rua, por meio da relação entre o corpo e a plasticidade dos espaços urbanos. Para fazê-lo tomaremos como foco a análise da encenação performativa "Deus é Fiel – Marca Registrada" criada pelo "Transeuntes: Grupo de Estudos em Performance".

O grupo, inserido dentro do Projeto de Extensão "Urbanidades – Transeuntes", ligado à UFSJ realiza diversas ações utilizando o espaço urbano da cidade e sua:

[...] pesquisa tem como principal objetivo investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João Del-Rei,

¹³³ Edder Cardoso Sabino é bolsista voluntário do projeto Urbanidades – Transeuntes e graduando em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei.

² GASPARI, Marcelo Eduardo Rocco de. Transeuntes - Grupo de Estudos em Performance e Teatro Performativo. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 30 de set. 2015.

³ COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

visando analisar a inserção do público como participante das ações performáticas [...] (GASPERI, 2015)².

Desde 2012 o tema trabalhado é o consumismo e suas implicações nos usos e práticas da cidade. Na encenação performática citada acima explorou-se o eixo guarda-chuva sobre a perspectiva do extremismo religioso e os mecanismos utilizados para angariar lucros. Faz-se necessário aqui discorrermos brevemente sobre o conceito de encenação performativa. Sendo assim o grupo define um grande eixo temático denominado "eixo guarda-chuva".

As apresentações em espaços públicos tensionam a todo o momento a possibilidade de interação com o espectador transeunte o que aproxima a ação do happening, mas "[...] justamente o que caracteriza a passagem do happening para a performance é o aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade." (COHEN, p.27, 1989)³; apesar de manter abertas as vias que exercitam a improvisação e o acaso durante a cena, o processo de sustentação da obra do grupo Transeuntes se dá por meio de um processo colaborativo para levantamento de material ligado aos desejos e pesquisas individuais de cada ator-performer. A partir disso acontecem ensaios coordenados que visam organizar as ações dos atores-performers bem como o uso dos espaços a serem utilizados para as apresentações. Em diferentes momentos da pesquisa podem-se observar diálogos entre obras e práticas de artistas contemporâneos.

Dessa forma a obra dialoga com o espetáculo "Deus é Fiel – Marca Registrada" na medida em que a dinâmica da cidade pode ser surpreendida pela presença dos atores-performers e suas ações .

Os espaços da cidade possuem usos e práticas definidos, em sua maioria atendendo a lógica de mercado e consumo. As ações do grupo Transeuntes ao utilizarem tais espaços, promovem situações que subvertem a lógica dos usos comuns fornecendo diferentes olhares sobre as práticas do tecido urbano. Ao realizar a inserção de uma cena num local estabelecido como passagem, como uma ponte, ou praça, as pessoas são colocadas diante da escolha de decodificar o acontecimento ou ignorá-lo. Escolhida a primeira opção, novos modos de ver esses locais são provocados e o lugar em questão é preenchido de novas significações assumindo um novo status: o de acolhedor do fazer artístico. Por meio dessa possibilidade pode-se criar caminhos que atribuam valor de dramaticidade na relação entre o corpo e as materialidades confrontadas.

Esse entrelaçamento da paisagem urbana com a presença dos atores-performers possibilita o exercício consciente de exprimir dramaticidade da relação entre o corpo e a plasticidade do espaço. Esse diálogo entre os elementos é apresentado como campo de trabalho e faz parte da proposta principal ao qual o grupo se propõe. Os atores-performers constroem um "quadro" com seus corpos e a partir desse esquema livre da fala, exprimem um texto que se sustenta não só pela dramaticidade do tema, mas pela presença e pela carga natural que essa presença evoca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim consideramos ser o espaço, sua plasticidade e materialidades de importância crucial para potencializar quando em relação com o corpo dos atores-*performers* e essa relação como ferramenta potente para gerar energia dramática num contexto fluído de performatividade em que o acaso seja usado como possibilidade de enriquecimento da cena.



Anexo 1

Programação Completa



II SEMINÁRIO INTERNACIONAL CASA ABERTA E II SEMANA ACADÊMICA DO CURSO DE TEATRO UFSJ

De 26/10 a 08/11 em SJDR e BH

São João Del Rei

26/10 – Segunda

19h - Abertura

Fala de Abertura do II Seminário Internacional CASA ABERTA
com a Profa. Dra. Juliana Mota

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

19:20 – Palestra

As diferentes formas de relação entre Teatro e Música
com o Prof. Dr. Ernani Maletta (EBA/UFGM)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

20:10 – Palestra

A saúde da voz falada e cantada: Conhecer, Prevenir e Curar
com o Médico Alfonso Gianluca Gucciardo (Agrigento/Itália)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

21h – Abertura da Exposição 30 Portas para São João del Rei

Grupo Ambulatório

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

21:10 - Intervenção de Música

UFSJazz Big Band

Local: Saguão do REUNI III / Campus CTAN UFSJ

21:30 – Espetáculo

A cidade das Miragens

Grupo Movère

Local: Sala 1.04 – REUNI III / Campus CTAN UFSJ

27/10 - Terça

14h - Aula aberta

A percepção do ritmo pelo movimento
com o Prof. Dr. Ernani Maletta (EBA/UFGM)

Local: Laboratório de Prática Teatral 01 – Sala 102 REIII / Campus CTAN UFSJ

19h – Palestra

Música, Teatro e o Sagrado
com o Prof. Dr. Modesto Fonseca (DMUSI/UFSJ)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

19:40 - Palestra

Ansiedade de Performance: Desafios para as Práticas de Formação
com o Prof. Dr. Sérgio Rocha (DMUSI/UFSJ)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

20:20 – Palestra

A dimensão histórica e mítica da voz
com Francesca della Monica (Firenze/Itália)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

21:00 - Espetáculo

Panela Cheia

Cia Calangus Circus

Local: Gramado entre as Artes Aplicadas e o setor de segurança do trabalho /
Campus CTAN UFSJ

28/10 – Quarta

14h - Aula aberta

A voz na dimensão gestual e performática
com Fancesca della Monica

Local: Laboratório de Prática Teatral 01 – Sala 102 REIII / Campus CTAN UFSJ

19h - Palestra

O som da Aura, de Hermeto Pascoal, e suas possíveis relações com o Teatro

com o Prof. Ms. Vinícius Albricker (DELAC/UFSJ)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

19:40 – Palestra

O inventário sonoro do ator

com o ator e fonoaudiólogo Leanddro Rocha (SJDR)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

20:20 - Mesa redonda

A saúde do artista em questão

com os debatedores Alfonso Gianluca Gucciardo, João Gabriel Marques Fonseca, Leanddro Rocha e Sérgio Rocha. Mediação: Juliana Mota

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

21:00 - Intervenção de Dança

Tramada célula

Grupo Murundum

Local: Saguão do REUNI III / Campus CTAN UFSJ

21:20 – Cena

Haveres da infância: Um poeta colecionador

Grupo Ambulatório

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

29/10 - Quinta

14h - Aula aberta

Medicina da Arte à serviço da voz e do silêncio no palco cênico

com Alfonso Gianluca Gucciardo

Local: Laboratório de Prática Teatral 01 – Sala 102 REIII / Campus CTAN UFSJ

18:00 – Espetáculo

Onde está a Baronesa?

Grupo Ária: Teatro e Música em diálogo

Local: Sala 1.04 – REUNI III / Campus CTAN UFSJ

19h - Palestra

Teatro, música e política – com a Prof. Dr. Carina Guimarães

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

19:20 – Palestra

Teatro e Música no Brasil – com o Diretor Pedro Paulo Cava (Belo Horizonte)

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

20:20 - Mesa redonda

Interfaces Música e Cena: um olhar sobre a produção teatral contemporânea – com os debatedores Pedro Paulo Cava, Ernani Maletta, Francesca della Monica e Davi Dolpi. Mediação: Juliana Mota

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

21:00 - Intervenção de Teatro

Experimentos sobre coro e coralidade

Núcleo de Teatro e Política/Grupo História, Política e Cena.

Local: Saguão do REUNI III / Campus CTAN UFSJ

21:20 - Espetáculo

Araci

Projeto Araci

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

30/10 - Sexta

14h - Comunicações de pesquisas concluídas e em andamento

Temas: Teatro, Música, Saúde do Artista e suas interfaces.

Local: Sala Preta / Campus CTAN UFSJ

20:00 - Concerto Cênico

Na Boca do Povo: Canções de Chico para a Cena

Grupo CASA ABERTA

Local: Teatro Municipal de São João Del Rei

07 e 08/10 – Sábado e Domingo

14h – Medicina da Arte – Módulo I

Caminhos da Medicina da Arte: Diálogos entre Itália e Brasil – A saúde do artista em questão.

Com Alfonso Gianluca Gucciardo e Juliana Mota.

Público alvo: profissionais da saúde e das artes (é necessário fazer inscrição prévia pelo casaaberta@ufs.edu.br)

Carga horária: 10h

Local: Sala 1.02 – REUNI III / Campus CTAN UFSJ

Belo Horizonte

04/11 – Quarta

14h – Aula Aberta

Medicina da Arte à serviço da voz e do silêncio no palco cênico
com o médico Alfonso Gianluca Gucciardo

Local: Espaço Multiuso – SESC PALLADIUM – BH

20:00 – Concerto Cênico

Na Boca do Povo: Canções de Chico para a Cena
Grupo CASA ABERTA

Local: Teatro de Bolso – SESC PALLADIUM - BH

05/11 – Quinta

14h – Aula Aberta

Medicina da Arte à serviço da voz e do silêncio no palco cênico
com o médico Alfonso Gianluca Gucciardo

Local: Espaço Multiuso – SESC PALLADIUM – BH

20:00 – Palestra

Breve inventário sobre a Medicina dell'Arte
com Alfonso Gianluca Gucciardo e Juliana Mota

Local: Teatro de Bolso – SESC PALLADIUM - BH



Anexo 2

Intervenções artísticas

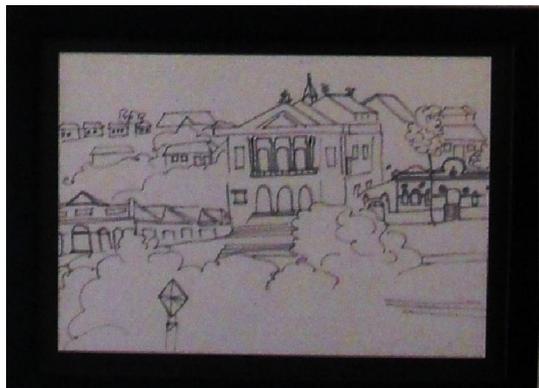


EXPOSIÇÃO 30 PORTAS IMAGINÁRIAS PARA SÃO JOÃO DEL-REI (26/10)

Grupo Ambulatório – Projeto História e Memória Cultural: o valor das Belas Artes em São João del-Rei

Professor responsável – Cláudio Guilarduci

Sinopse – A exposição *30 Portas Imaginárias para São João del-Rei* é resultado da pesquisa “História e Memória Cultural: o valor das Belas Artes em São João del-Rei” que Claudio Guilarduci vem desenvolvendo no Programa de Mestrado em Letras. O objetivo desse projeto é compreender, a partir da História Cultural, o valor dado



pelos são-joanenses aos objetos artísticos, entre bens móveis e imóveis, tombados no final da década de 30 do século passado. *Portas Imaginárias para São João del-Rei* é uma série de 30 imagens do pensamento e 30 desenhos (nanquim e tinta) – produzidos pelas alunas da UFSJ Janaína Braga Trindade, graduanda de Teatro, e Isis Bey Trindade, aluna de Artes Aplicadas – que buscou refletir sobre esses objetos urbanos

tombados e as possíveis imagens que eles podem representar para a população da cidade. Para a elaboração da série a pesquisa tomou por base algumas reflexões realizadas por Walter Benjamin em suas discussões sobre a cidade de Paris, principalmente os seguintes conceitos: História, Memória, Narrativa e Experiência, e, de seus textos, o mais utilizado foi *Passagens* (2006). Para compreensão desse conjunto de citações também foram utilizados *Eduard Fuchs, colecionador e historiador* (1937), *O Narrador* (1936), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1ª versão, 1935/1936), *Experiência e Pobreza* (1933), e a parte central do texto *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, composta por *A Bohème*, *O Flâneur* e *A Modernidade* (1939).

INTERVENÇÃO MUSICAL - Apresentação da UFSJazz Big Band

UFSJazz Big Band – Disciplina Práticas de Grandes Grupos Instrumentais

Professores Responsáveis – Leonardo Barreto e Pedro Mota

Sinopse: A UFSJazz Big Band foi criada como disciplina no 2º semestre de 2015 com o objetivo de proporcionar aos participantes a vivência da prática de conjunto em música popular no formato de grandes grupos. Esse tipo de formação tem como característica principal grande flexibilidade em relação ao repertório, permitindo a

expressão musical em diversas linguagens e estilos da música popular estrangeira e brasileira. Repertório: Peter Gunn Theme- Henry Mancini, Computer- Bob Mintzer, Fly me to the moon- Bart Howard, O que é o que é- Gonzaguinha (Arr. Ademir Júnior), Incompatibilidade de gênios- João Bosco (Arr. Nelson Faria). FICHA TÉCNICA: Monitores: Gabriel Cobuci e Paulo Eduardo, Sax alto 1: Marlon Wesley, Sax alto 2: Leonardo Barreto, Sax Tenor 1: Paulo Eduardo, Sax Tenor 2: Victor Gusman, Sax Barítono: Narayane Dela-Savia, Trombone 1: Julio Faccion, Trombone 2: Antonio Tenorio, Trombone 3: Helysson Cruz, Trombone Baixo: Marlon Deluchi, Trompete 1: Rafael Henrique, Trompete 2: Ana Carolina Neri, Trompete 3: Raul Charles e Samuel Mangia, Trompete 4: Harley Oliveira e Carlos Goulart, Piano: Yuri Brigagão, Guitarra: Yuri Discacciati e Klenio Bandeira, Baixo: Diogo Fernandes, Bateria: Gabriel Cobuci, Percussão: José Paulo Gimenez e Wanderson dos Anjos.

ESPETÁCULO – A CIDADE DAS MIRAGENS (26/10)

Grupo Movère

Professor Responsável: Juliana Monteiro

Sinopse - Num jogo de sensações, imagens, canções e narrativa, A CIDADE DAS MIRAGENS conta de forma poética os acontecimentos de um século, organizados em um único dia e vividos em Macondo. Seus amores, sua solidão, seus fantasmas, guerras, obsessões e esquecimentos. Livremente inspirado no imaginário de "Cem anos de solidão", de Gabriel García Marquez, o espetáculo tem como pano de fundo a ideia de repetição e engrenagem, tramando suas cenas num equilíbrio entre realidade e ficção, presente e passado. Um dos subnúcleos do Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Culturas e Sustentabilidade da UFSJ (GTRANS), o Movère tem como principal objetivo desenvolver um processo eco-poético de treinamento do ator dançarino e da construção da cena espetacular, com base nos estudos do corpo em situação de representação. Formado em 2009 por Adilson Siqueira e alunos do curso de Teatro, o grupo atua com base na linha de pesquisa em Artes Cênicas, Performance Comunitária e Sustentabilidade. FICHA TÉCNICA Elenco: Camila de Freitas, Giselle Mara, Lucimélia Romão, Luís Eduardo Prata e Marlon de Paula. Aparição, assistência de direção e operação técnica: Raruza Kiara. Cenografia, adereços e objetos de cena: Luís Firmato. Iluminação: Ricardo Ribeiro. Músicas: Raruza Kiara e o



grupo. Orientação de pesquisa (1a fase): Adilson Siqueira. Direção de ator e canto em cena: Maria Cordélia. Costureira: Rita Magalhães. Broas: Marilene Pereira da Silva. Foto: Marlon de Paula. Criação e Produção: Movêre. Direção geral: Juliana Monteiro.

ESPETÁCULO - PANELA CHEIA (27/10)

Cia Calangus Circus – Projeto Circo e Teatro para todos (Núcleo XAMÃ)

Professor Responsável – Cláudio Alberto dos Santos

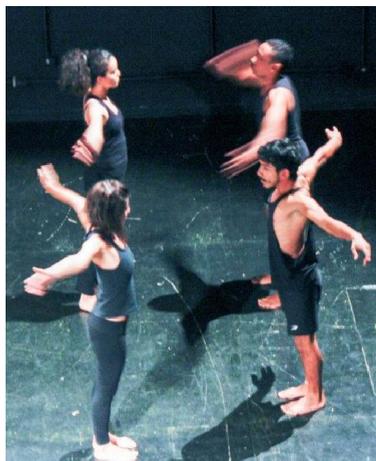
Sinopse – Este espetáculo mostra através de uma linguagem irreverente as incríveis aventuras cotidianas de uma dia na vida do PANELA CHEIA – “o melhor restaurante da cidade”. Por ele passam diversos personagens como os dois garçons, a Bailalinda, o La Cucaracha, os cozinheiros palhaços Maizena e Pinico e o fantasmagórico Kronos (Patrão). Em meio a hilárias confusões preparam uma salada completa e surreal no universo artístico ao combinar os ingredientes especiais da música, da pantomima, do teatro de bonecos, da dança, das artes marciais, da acrobacia, do malabarismo, do circo, enfim. É uma montagem que aborda criticamente o mundo do trabalho e a busca de um sentido para a vida através da arte. Várias cenas são temperadas com paródias e sátiras numa perspectiva do riso como vitalidade transbordante. É teatro de rua ancestral que tem no corpo do ator o seu elemento essencial e onde a imaginação do espectador é o prato principal. FICHA TÉCNICA Elenco: Allen Medeiros, Lucas Campos, Jimmy Nicácio. Sonoplastia: Cláudio Alberto dos Santos e Lucas Campos. Técnico de sonoplastia: Jimmy Nicácio. Figurinos e cenários foram concebidos e feitos coletivamente. Produção: Yuri Vieira. Direção: Cláudio Alberto dos Santos.

INTERVENÇÃO DE DANÇA - TRAMADA CÉLULA (28/10)

Grupo MURUNDUM – Grupo de Dança Contemporânea da UFSJ

Professora responsável – Juliana Monteiro.

Sinopse: Projeto de Extensão da UFSJ em sua 3a edição, sob coordenação de Juliana Monteiro, o Murundum dedica-se ao estudo da dança e do movimento corporal em cena. E TRAMADA CÉLULA é uma pequena composição / estudo coreográfico “para ser visto de cima”, resultado da colaboração de Juliana Mota durante o primeiro semestre de atividades do grupo em 2015, a partir da ideia de



“musicalidade”. FICHA TÉCNICA Dançarinos: Diogo Brito, Elielson Rodrigues, Erika Camila, Felipe Diaz, Gustavo Rosário, Kauê Antônio, Lis Coelho, Nathan Marçal, Giselle Mara, Jonathan Serafim, Júnio de Carvalho, Lucimélia Romão, Raruza Kiara, Walfredo Júnior, William Francisco, Raíssa Ventura. Coreografia: Juliana Mota. Coordenação: Juliana Monteiro.

CENA - HAVERES DA INFÂNCIA; UM POETA COLECIONADOR (28/10)

Grupo Ambulatório – Projeto História e Memória Cultural: o valor das Belas Artes em São João del-Rei

Professor responsável – Cláudio Guillarduci

Sinopse – A cena foi elaborada a partir dos fragmentos *O Corcundinha, A escritaninha, O jogo de letras, Um anjo de natal, Esconderijos e Armários* presentes no livro *Rua de Mão Única*, de Walter Benjamin (1995). O caminho metodológico foi elaborado a partir da observação e experimentação do aqui-e-agora do instante em que a criança brinca para uma re-apropriação dos seus gestos e dos seus movimentos corporais gerados na experiência lúdica. Para isso, a experimentação cênica buscou compreender os três elementos corporais, conforme Benjamin, que definem a prática narrativa – a alma, o olho e a mão – para entender o espaço-tempo lúdico infantil. A experimentação cênica é um trabalho da atriz Erika Camila dos Santos com direção de Janaína Trindade, ambas as alunas do curso de graduação em Teatro. Projeto coordenado por Claudio Guillarduci. Ficha técnica do monólogo: Dramaturgista: Cláudio Guillarduci; Diretora: Janaína Braga Trindade; Atriz: Erika Camila Pereira dos Santos; Iluminação: Ricardo Pereira; Música: 3 segundos.org, Agência Tudo Eventos.

ESPETÁCULO - ONDE ESTÁ A BARONESA? (29/10)

Grupo de Pesquisa – Ária: teatro e Música em diálogo

Professor Responsável - Davi de Oliveira Pinto (UFOP)

Sinopse - Este espetáculo traz o diálogo entre teatro e música pelo viés da paródia operística. O libreto partiu de um episódio real, acontecido com a Baronesa de Camargos, que dá nome à Casa da Baronesa, sede do escritório técnico do IPHAN em Ouro Preto. Trata-se do seguinte: certa vez, a Baronesa recebeu D. Pedro II e a esposa para uma estadia na sua fazenda, nos arredores da “Imperial Cidade de Ouro Preto”. A imperatriz decide ir até a cidade e é escoltada por escravos da Baronesa. Quando o casal imperial se vai, a Baronesa alforria os escravos que haviam

acompanhado a imperatriz, o que chega ao conhecimento dela. Muito satisfeita com a homenagem, a imperatriz concede à Baronesa o título de Viscondessa. Em cena, veem-se três cantores, em traje social, que interpretam dois mensageiros que tentam, a todo custo, fazer com que a Baronesa saiba que foi elevada a Viscondessa. A Baronesa, no entanto, se assusta quando vê desconhecidos em sua casa e... Bem, para descobrir, assista essa "grande" ópera, uma mistura de citações operísticas, como o *stacatto* da Rainha da Noite da "Flauta Mágica" de Mozart, e estilos musicais que já fazem parte da música brasileira, particularmente do cancionero de seresta, como a valsa, o samba e o foxtrote.



Com muito humor e alegria, a mini-ópera marca o início das criações artísticas do ÁRIA. FICHA TÉCNICA Elenco: Davi Dolpi, Mauronildo Rocha e Paula Lopes. Figurinos: Davi Dolpi. Maquiagem: Paula Lopes. Produção: Davi Dolpi. Texto e música original: Davi Dolpi. Direção: Davi Dolpi.

INTERVENÇÃO DE TEATRO – EXPERIMENTOS SOBRE CORO E CORALIDADE (29/10)

Grupo de Pesquisa – Grupo História, Política e Cena

Professor Responsável – Carina Guimarães

Sinopse: O "Experimento sobre Coro e Coralidade" é uma mostra do processo de investigação cênica do Núcleo de Teatro e Política / Grupo História, Política e Cena, que, em suas pesquisas, busca refletir sobre a potencialidade do político na linguagem cênica, embasando-nos no conceito de Teatro Épico. Todo o processo de criação é pautado nos princípios da criação coletiva, no intento tanto de resgate dos princípios coletivos desenvolvidos pelos grupos teatrais da década de 1960 no Brasil e na América Latina, como também voltando o olhar para as práticas de criação coletiva desenvolvidas hoje no Brasil. Ficha técnica: Coordenação: Profa. Dra. Carina Guimarães. Criação e atuação: Gabriel Carneiro, Joyce Lopes, Luís Eduardo, Reginaldo Bastos, Ronan Moraes, Samuel Leal, Sanderson Leal, Zilvan Lima.

ESPETÁCULO – ARACI (29/10)**Projeto** – Araci**Professor responsável**

– Alberto Ferreira da Rocha Tibaji

Sinopse – O espetáculo “Araci” é resultado do projeto de extensão e pesquisa “Araci: teatro, contemporaneidade e extensão universitária”, com financiamento do MEC e da FAPEMIG. O espetáculo parte de depoimentos



(auto)biográficos sobre situações e vivências das atrizes e dos atores dentro do universo LGBT. Os participantes foram estimulados a produzirem cenas, situações e frases que fossem importantes do ponto de vista individual. Com o material produzido, foi criada uma dramaturgia baseada fundamentalmente na expressão corporal e visual. A ideia foi fazer com que homens e mulheres trabalhassem gestos, expressões e movimentos de todos os gêneros, jogando com os estereótipos de masculinidade e de feminilidade. Ficha técnica de criação do espetáculo Elenco: Ana Marina Nascimento, Camélia Amada Guedes, Gabriela Lucenti, Júnio de Carvalho; Diego Domingos, Nathy Pessoa, Plínio Rezende, Thales Rocha Firmo Dias. Dramaturgia e direção geral: Alberto Tibaji. Direção de cena: Juliana Mota. Assistência de direção: Marcelo Rocco. Cenário: Pedro Decot. Figurinos: Orlando Talarico e Elisa Pita. Iluminação: Pedro Inácio Leonel. Produção: Cordas de Aço. Programação Visual: Due Design e Photo LTDA.

COCERTO CÊNICO – Na boca do Povo: Canções de Chico para a Cena (30/10)**Projeto** – CASA ABERTA: Memória, Música e Formação do Ator**Professor responsável** – Juliana Alves Mota Drummond

Sinopse – Chico Buarque é, sem sombra de dúvida, um dos maiores compositores brasileiros que se dedicaram à produção de obras que dialogam música e cena. As músicas selecionadas foram coletadas de espetáculos como a Ópera do Malandro, Gota D’água, Cambaio, entre outros. São três cantoras/atrizes interpretando tais canções e a pesquisa trata da tentativa de entender o peso das palavras cantadas, as intenções que estão ali presentes. Os arranjos são todos do professor Marcos Filho,



que também toca durante o concerto cênico. O objetivo principal do trabalho é apresentar canções que foram compostas para a cena, que acabaram caindo no gosto popular e fizeram sucesso fora do ambiente de origem, ou seja, saíram do teatro, da dança e do cinema, e passaram a habitar os rádios e as casas das pessoas. FICHA TÉCNICA Direção Geral: Juliana Mota. Direção Musical: Marcos Filho. Preparação Vocal: Valéria Braga. Intérpretes: Ana Dias, Juliana Mota e Valéria Braga. Músicos: Guilherme Faria (bateria e voz), Jonas Fernando (clarinete), Leonardo Avelar (violão, guitarra e voz), Marcos Filho (acordeom, piano e voz) e Silvia Rocha (baixo e voz). Iluminação: Matheus Corrêa. Maquiagem: Fabiane Fonseca. Assistência de Produção: Thaís Caroline.