



A VOZ COMO ATO PERFORMÁTICO E CULTIVO DE SI – APROXIMAÇÕES INTERDISCIPLINARES

Celina Nunes de Alcântara*

Resumo – Este artigo trata da voz numa perspectiva performática e da possibilidade de pensar a partir daí a relação entre voz, ato performático e cultivo de si. Para balizar essa reflexão, foram delimitadas algumas questões que são constituintes dessa perspectiva: a exploração das noções de voz, oralidade, fala e *performance* no âmbito do trabalho teatral; um necessário comprometimento e implicação do sujeito participante, que pode redundar numa experiência ascética. A voz é pensada como uma (in)disciplina do corpo, num itinerário interdisciplinar, como um modo de se fazer, de se transformar, de acessar a si. Apresenta-se a ideia de voz/fala como prática de si, como um modo de formular-se de uma determinada maneira, como uma prática de autocriação que engloba uma experiência radicada no corpo e de autoelaboração que, por sua vez, se processa na medida da relação consigo e com o outro.

Palavras-chave: voz, *performance*, fala, teatro, interdisciplinaridade.

The voice as a performative act and as culture of self – an interdisciplinary approach

Abstract – The following article discusses the voice as performative act and as culture of self, from an interdisciplinary point of view. The article intends to analyze: a) the voice – through the investigation about the notions of orality, speaking and performance in the scope of the theatre; b) the necessary commitment of the participant (actor) which may result in an ascetical experience – as an implication of this engagement. The voice is also conceived as one of the (in)disciplines of the body – in the interdisciplinary way of thinking – as a path to make and transform the self, as well as way of knowledge of self. To this extend this writing presents the idea of voice/speaking as a way to formulate the self as an individual one, as a practice of self-creation that comprehends an experience constructed from and in the body – as a kind of self elaboration that happens in the center of the relationship between the self and the others selves.

Keywords: voice, performance, speaking, theater, interdisciplinarity.

O que este texto intenta é mostrar a relação entre voz, ato performático e cultivo de si. Trata-se de inventariar – ainda que rapidamente – a exploração das noções de voz, oralidade, fala e *perfor-*

* Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS/Fundarte).

mance no âmbito do trabalho teatral e a partir da reflexão sobre as práticas vocais aí localizadas, espriar suas potências para pensar entre as disciplinas do corpo, da mesma forma que aduzir um necessário traço interdisciplinar que o trabalho da voz engendra. Assim, a voz é pensada como uma (in)disciplina do corpo, como um modo de se fazer, de se transformar, de acessar a si.

A relação que se faz comumente entre teatro e voz é aquela em que se busca por uma relação de eficácia, num sentido primeiro, mas não único, uma técnica vocal capaz de nos possibilitar: dizer, interpretar, proferir, declamar, entoar, cantarolar, enfim, infinitas gamas de arranjos vocais que dão conta de como proceder com um texto em situação de *performance*, texto que por sua vez é, em ou por princípio, de natureza escrita. Assim, conforme Zumthor (1993, p. 220), "do texto a voz em *performance* extrai a obra".

Ele diz, a propósito de nossa relação com o texto escrito, que somos medievalistas, pois nos comparamos pelo fato de ser o texto legível, ou seja, passível de ser visualizado. Para Zumthor (1993, p. 220), o medievalista "registra com os olhos aquilo que foi destinado a uma percepção conjunta do ouvido, da vista, do próprio toque – a uma cinestesia", ao passo que "a *performance* aparece como ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora" (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Nesse sentido, pensar a voz como ato performático é pensá-la na sua complexidade de coisa escrita, falada, ouvida, percebida e constituída pelos sujeitos desse ato. Mas também como ação que ocorre no tempo e no espaço, reunindo expressão e fala juntas numa situação transitória e única.

Assim, para uma proposição de trabalho vocal no campo do teatro que intenta uma relação entre voz e *performance*, parece indispensável compreender a voz como a extensão de todo um sistema corporal do qual ela é um elemento constituidor e constituinte.

Embora, no senso comum, circule a ideia de que o trabalho do ator em relação à voz é o de criar uma coerência para o que será dito em cena (texto dramático) de forma a tornar compreensível e verossímil o significado do texto, o ator, no seu ato de criação, necessita fazer algo mais complexo, que envolve tornar crível não somente o texto (literário), mas também o conjunto de ações corpóreo-vocais que são, digamos assim, o substrato que possibilita a veracidade e a compreensão do espetáculo como um todo. Dessa forma, na experiência teatral, o espectador teria a possibilidade de relacionar-se com a obra para além de uma compreensão intelectual do texto (fábula), ou seja, num nível de percepção e relação que é próprio do momento singular do acontecimento da *performance*.

A voz como ato performático remete, também, a outra questão, que é o fato de que a voz comumente está associada de forma restrita a uma *performance* oralizada; entretanto, existem outros modos de se *ter voz* no sentido de ter a possibilidade de fala. Trata-se, então, de pensar o que denomino *performance da fala*. Penso que a fala diz respeito a múltiplas formas de comunicar – de fazer compreender – algo a alguém. A oralidade é um desses modos de estabelecer uma interlocução; entretanto, temos outras formas de falar cuja raiz não está na voz, mas no corpo como um todo. Por intermédio de ações, gestos, gesticulações, símbolos representados corporalmente, pantomima, mímica, linguagem de sinais, é possível falar, comunicar algo, dar sentidos às palavras e a

nós mesmos por intermédio delas. Como aponta Larrosa (2004, p. 153), "todo o humano tem a ver com a palavra, dá-se em palavra, está tecido de palavras [...]".

Assim, a reflexão aqui empreendida busca pensar a voz como um ato de fala (oralizada ou não) e a fala como ato performático. Um ato de fala se faz performático na medida em que se situa num contexto singular, construído pelos participantes, e no qual se estabelecem maneiras de falar e agir.

Para a antropóloga Esther Langdon (1996), os atos de *performance* da fala podem ser considerados momentos de ruptura do fluxo "normal" de uma comunicação, momentos que são sinalizados para chamar a atenção dos participantes para o ato. Essa sinalização indica justamente o modo como essa ideia deve ser comunicada. Para Langdon (1996), os momentos de *performance* que irrompem o cotidiano comunicam para quem especta o que esperar do ato performático. Essa autora cita como exemplo de um momento performático o que seria, talvez, um dos mais conhecidos por todos nós (oralizados), ou seja, alguém que assume a tarefa de divertir os outros contando uma piada. Esse ato é introduzido por uma construção discursiva e oral que chama a atenção de todos para o que vai ser dito: "Vocês conhecem aquela do português?". Isso provoca uma determinada atitude dos participantes do ato, aqueles que espectam/escutam o que vai ser contado saem do seu fluxo cotidiano e entram na expectativa da narração, esperando ser agradados com uma surpresa engraçada ao final, enquanto o contador de piadas, por sua vez, ocupa o centro das atenções, e da sua *performance* depende o desfecho dessa relação. Para Langdon (1996, p. 26), "o ato performático chama a atenção de todos os participantes por meio da produção da sensação de estranhamento do cotidiano". Embora a autora se refira à fala no sentido da oralidade, tomo emprestado seu exemplo porque ele sinaliza duas características importantes em relação ao ato performático: algo que irrompe o cotidiano e que se constitui na relação direta entre os participantes envolvidos no ato.

PRÁTICAS DA VOZ, PRÁTICAS DO CORPO: MODOS DE SE FAZER A SI MESMO

Na tentativa de propor experiências no âmbito da *performance* da fala e trabalhar o estranhamento necessário para a construção do ato performático, faço uso de exercícios da minha prática teatral que tentam relacionar prática corporal, prática vocal e modos de falar. Esses exercícios visam, especialmente, fazer refletir por meio de uma prática. Eles procuram estabelecer relações entre corporeidade e produção vocal a partir de um trabalho que busca possibilitar: 1. a experimentação de diferentes formas de utilizar a voz e o corpo juntos; 2. a experiência de expressar-se vocalmente utilizando recursos corporais de forma consciente; 3. o reconhecimento e a experimentação de outros modos de fala que não a oralizada.

A instauração e a *eficácia* de um trabalho com tal proposição dependem exclusivamente do modo como as pessoas envolvidas relacionam-se com essa experiência. O trabalho só acontece

quando os envolvidos são disponíveis, permeáveis, quando permitem expor-se ao trabalho. Os exercícios *per se* não são garantia de que algo vai acontecer, mas uma potência de trabalho. Eles demandam um *corpomente* entregue, envolvido com o que está sendo proposto, pois, somente dessa forma, é possível soltar-se na experimentação dos exercícios e, ao mesmo tempo, manter-se atento ao que ocorre no corpo/voz/fala, para posteriormente perceber a reverberação disso nas *performances* individuais. Trata-se de uma dicotomia bastante familiar a quem exerce o ofício de ator. O ator precisa trabalhar na duplicidade de quem se entrega com veracidade àquilo que está fazendo, sem, contudo, perder de vista o como está sendo feito.

Assim, o que importa na construção dessa base que vai possibilitar o modo performático de abordar a fala é entregar-se a algumas experiências corpóreo-vocais para, a partir delas, constituir conhecimento – conhecimento no sentido de autoprodução como será abordado mais adiante – e, sobretudo, um modo de conhecer que vai subsidiar a *performance*. A constituição dessas experiências pressupõe algum grau de exposição daquele que aceita experimentar o trabalho. Exposição no sentido de abrir-se para algo que nada tem a ver com as experiências cotidianas de voz, de corpo, de fala que, por isso, demandam esse *corpovoz* numa medida de inteireza – aqui denominada performática. Os exercícios buscam propor, nas palavras de Fortuna (2000, p. 63), "um nascedouro de dentro para fora".

É importante mencionar que as bases experimentadas com o intuito de constituir um caráter performático para experiências vocais não buscam nem proporcionam uma fixidez, um controle sobre o ato performático. A ideia é a de que funcionem como *iscas* por intermédio das quais cada um pode fisgar um determinado estado, uma intenção, uma intensidade. O objetivo não é congelar ou fixar bases para uma *performance* da fala, mas trazer subsídios para a construção performática possível para cada indivíduo participante de um determinado processo. Afinal, como afirma Langdon (1996), as *performances* são sempre únicas e emergem da interação entre os recursos de comunicação, ou seja, maneiras de falar, associadas aos objetivos de cada participante no contexto performático. Além disso, há, no próprio ato, uma negociação que estabelece os papéis que os participantes assumem e de que forma devem atuar: quem quer falar, de que modo, em que momento, quem principia falando, quem escuta, quem responde são algumas das possibilidades de lugares a assumir numa *performance* da fala, particularmente, quando mediada por uma experiência teatral.

A disponibilidade como condição para a prática dos exercícios corporais e vocais propostos é, ao mesmo tempo, fundamento e diferencial para que o processo seja efetivado. Por tratar-se de um processo pessoal e intransferível, esse trabalho exige daquele que se propõe a fazê-lo a concentração de suas energias físicas e psíquicas associadas a uma forma especial de percepção e atenção. Atenção, como sugere Kastrup (1999), concentrada e aberta, o que significa, ao mesmo tempo, voltada para si e aberta ao encontro.

Os exercícios propostos visam, especialmente, à experimentação de algumas técnicas como um meio, um caminho, uma forma de preparação que funcione como porta de entrada para o

ato de criação. Objetivam, assim, ampliar os recursos expressivos do corpo e da voz sem buscar limitar esses recursos ou o uso deles; ao contrário, tentando abrir para o ainda não experimentado, para o desconhecido, no campo das experiências corpóreo-vocais dos participantes do trabalho.

Essa experiência de trabalho foi constituída a partir de três grandes tópicos que pautam as escolhas dos exercícios:

1. *Relaxamento e respiração*: fundamentais para qualquer prática corporal, esses dois elementos são basilares na construção de um trabalho que visa à consciência e ao domínio corporal. Como afirma Fortuna (2000, p. 51), "corpo relaxado é canal desobstruído para a fruição de energia psíquica. Corpo tencionado é canal obstruído – impedimento ao trânsito energético". Assim, no modo de abordar o trabalho corporal e vocal, aqui referido, esses dois elementos foram abordados juntos, buscando a potencialização de um por meio do outro. Ou seja, exercícios nos quais foi trabalhada a respiração como forma de provocar a distensão muscular e outros que buscaram um distensionamento muscular que provocasse uma maior fruição respiratória. Essa relação entre respiração e relaxamento intenta estabelecer um relaxamento ativo, o que significa, ao mesmo tempo, remover as tensões corporais perniciosas, instaurar o trabalho e despertar o corpo física e mentalmente.
2. *Jogos para o aquecimento*: forma de nomear exercícios, jogos, brincadeiras, cujo objetivo, no processo de trabalho, é colocar o corpo num estado diferenciado de tonicidade e energia próprias para o exercício de ações realizadas de maneira diferente daquelas usualmente experimentadas no cotidiano. Assim, o conjunto de exercícios propostos busca trabalhar desde a mudança da temperatura corporal (aquecimento), passando por diversas formas de relação do corpo com o espaço, até o estado de atenção e de disponibilidade necessário para o acontecimento do jogo.
3. *Trabalho com diferentes estilos de textos*: trata-se de proposições para abordar algumas possibilidades textuais com características bem diferenciadas. Trabalhamos com diálogo curto, com texto descritivo, com algumas fábulas e histórias da infância narradas por cada aluno/a. Alguns desses textos são propostos pelos alunos, e outros por quem propõe o trabalho; porém, o fundamental é o modo de abordar o texto a partir de estímulos proporcionados pelo trabalho. Para cada estilo de texto, são feitos alguns exercícios, objetivando a experimentação de diferentes modos de abordagem corpóreo-vocais. Por exemplo: um diálogo, no qual um diz as falas oralmente e o outro responde somente com reações corporais. Ter de contar uma história somente com ações e gestos sem texto oral ou um narra a história oralmente e outro representa por meio de ações e gestos. Eis alguns dos exercícios propostos para abordar os textos.

A VOZ POR ENTRE AS DISCIPLINAS DO CORPO: MODOS DE SE FAZER

Considero importante sublinhar questões que são centrais na discussão aqui proposta acerca da voz/fala como ato performático, bem como um cultivo de si, pensando este último naquilo que é possível relacionar com processos em que o que estaria em jogo é o constituir-se de determinada forma. A primeira questão a ser considerada diz respeito ao fato de o trabalho incidir sobre modos de fala radicados no corpo, o que implica, entre outras coisas, considerar a singularidade de cada corpo tanto em sua fisicalidade quanto do ponto de vista de uma experiência de fala; é importante, também, pensar acerca de um trabalho corporal e vocal em que esses dois elementos estejam inter-relacionados, interdependentes, ou seja, um potencializando o outro, tornando possível assim uma proposição performática numa situação pedagógica. A segunda questão seria mencionar a retirada do texto escrito como referência fundante de uma *performance* da fala mesmo numa experiência teatral, ou seja, um trabalho sobre a voz e sobre a fala que não prepara para narrar uma história ou proferir palavras, investe antes na possibilidade de fazer aparecer modos de falar. A terceira, virar o pensar sobre o conceito de *performance* relacionado à fala como algo que rompe com o fluxo do cotidiano, mas também como algo constituído pelos atuantes-falantes. Por fim, seria preciso circunscrever a relação entre o processo de criação da *performance* e o necessário comprometimento e implicação do sujeito participante, como condição de possibilidade para o ato.

Percebo, no decorrer dos processos que tenho proposto, a necessidade da disponibilização física e mental de cada participante para que o trabalho possa acontecer, e, ao mesmo tempo, as necessárias adequações de uma proposição que depende das reações, das formulações de cada um e do conjunto. A condição para que algo aconteça é o necessário respeito às diferentes pulsações de vida, corpos, vozes e falas.

O que sempre está em jogo nesse processo não é um cultivo a uma *boa oralidade*, ou, dito de outra forma, *um falar bem*, mas, antes, a tentativa de pôr em evidência, por intermédio do trabalho, as potencialidades da fala de cada um e torná-las tão perceptíveis quanto possível para aqueles que fazem uso delas. Arriscaria dizer um cultivo de si mediante uma prática de fala. Um modo de autoinventar-se à medida que reinventa seu próprio modo de falar na relação com os outros. Algo que se aproximaria, talvez, de um procedimento ascético na perspectiva de Michel Foucault, a partir de seus estudos dos períodos helenístico e romano, bem como dos primeiros séculos da era cristã, que dão conta de um modo de constituição do sujeito sob a égide de conceitos como: cuidado de si, as práticas de si, as relações consigo, o ocupar-se consigo.

Para Foucault (2004, p. 265), a prática ascética trata de "um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser". Conforme o próprio autor em *A hermenêutica do sujeito*: "[...] ocupar-se consigo não é, pois, uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida". Assim, segundo Foucault, para o mundo greco-latino com o qual ele se ocupou, o cuidado de si era tomado como cuidado da alma, compreen-

dido sob a forma de um cuidado que se estende para além do plano meramente corporal, não remetendo, necessariamente, às esferas místicas ou religiosas. O cuidar de si mesmo dizia respeito a um conjunto de atividades disciplinares, ou seja, regradas e objetivas, a serem vivenciadas ao longo da existência. Porém, pressuporia, certamente, mais do que prestar atenção nos erros, não infringir as regras, evitar vícios e cultivar virtudes.

Foucault (2004) afirma, com efeito, que o cuidado de si englobava uma sorte de procedimentos cuidadosamente elaborados, constituindo-se, ao mesmo tempo, como dever e como técnica, ou seja, como uma obrigação fundamental. Assim sendo, o cuidado de si parecia estar fundado numa forma ética e estética de pensar a existência na qual somos nosso próprio objeto. Esse tipo de exercício, como já foi mencionado, não é algo momentâneo, uma solução para determinados fins, mas, antes, um modo de reger a própria vida, uma maneira de cultivar-se de determinada forma. Mas como pensar essas questões dentro de uma prática tão específica quanto uma proposição de trabalho sobre a voz – ainda que esta se estenda por instâncias como a fala, a *performance*, a relação entre voz e corpo de forma indissociada, a necessária relação com o outro na constituição do trabalho?

Em princípio, trabalhar a voz/fala na perspectiva do autocultivo estaria relacionado diretamente ao modo como nos formamos e transformamos em nossas práticas, e, por isso, uma maneira de voltar-se para si que pode redundar numa ascese. Quando refiro o trabalho vocal como procedimento ascético, imagino aquilo que esse trabalho pode comprometer o próprio eu do indivíduo que dele participa, à medida que opera transformações em nível psicofísico, ou seja, mobiliza os corpos como substância física individual, mas também como potência de encontro com outros corpos e, daquilo que pode advir disso, como referência de fala e como possibilidade de novos modos de falar e, sobretudo, como constituição de si na medida exata da relação com o outro.

Diferentemente do que se pensa ainda, sobretudo nas práticas teatrais, a voz não é um elemento do corpo ao qual podemos nos dedicar e aperfeiçoá-la de determinada forma, sem considerar os discursos que nos atravessam, sejam de ordem psicofísica, social, moral, econômicos, políticos, de gênero; até mesmo, porque todos esses discursos estão entrelaçados em nós e atuantes em nossa voz/fala. Mas, por sua vez, pensando especialmente numa prática como a teatral, também, não se trata de esquadrihá-la em várias disciplinas para tentar capturá-la quiçá de forma mais "complexa". Trata-se, talvez, de buscar uma prática que engendre as disciplinas sem engessar a experiência, que cultive o procedimento mas possibilite a criação, que promova a autoconstituição, mas também o encontro. Isso nos remete àquilo que Lopes (2005) denomina função poética da voz. Para a autora, a voz poética se diferencia da voz cotidiana por sua função como objeto da arte quando utilizado como linguagem no teatro que se concretiza pela relação entre falante e ouvinte na *performance* teatral. Lopes (2005, p. 92) descreve da seguinte forma uma possível experiência – tanto do ponto de vista de quem fala quanto de quem especta. A voz poética para ela é

[...] uma linguagem que esteja viva no corpo, em que o pensamento seja experienciado no corpo, as emoções tenham existência física. Em que, plenas de pensamentos e emoções, as ondas sonoras

fluam através de um corpo e sejam percebidas, sensorialmente por outros corpos que experimentem o pensamento/emoções contidos nas vibrações do som.

Ainda sob a égide de Lopes (2005, p. 92) pode-se dizer que uma voz dotada de reais qualidades físicas, como acredita-se ser a voz poética, “[...] atribui um poder verdadeiro à palavra e faz, de todo o discurso, ação efetiva”. Retornamos assim à ideia de voz/fala como prática de si, como um modo de formular-se de uma determinada maneira, como uma prática de autocriação que engloba uma experiência radicada no corpo e de autoelaboração, que, por sua vez, se processa na medida da relação consigo e com o outro.

Enfim, se compreendemos a voz/fala como um ato performático, é porque a vemos – e a praticamos – num espaço no qual a disciplina, compreendida tanto como regulação quanto como especificidade de saber, não pode ser delimitada – para além de uma fronteira marcada como saber constituído. A voz/fala – ainda que nosso estudo se localize em práticas teatrais – se estende como potência criativa a outros âmbitos, e esses itinerários interdisciplinares a qualificam como possibilidade ascética e como *performance* (in)disciplinar, tanto quanto (in)disciplinada.

REFERÊNCIAS

FORTUNA, M. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. São Paulo: Papirus, 1999.

LANGDON, E. J. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

LARROSA, J. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOPES, S. P. A voz em sua função poética. *Cadernos da Pós-Graduação-Instituto de Artes/Unicamp*, ano 7, v. 7, n. 1, 2005.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.