

Uma fala nômade: o exercício da palavra em performance por diferentes territórios cênicos

Moira Beatriz Albornoz Steinⁱ

Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS, Brasilⁱⁱ

Resumo - Uma fala nômade: o exercício da palavra em performance por diferentes territórios cênicos

Após um percurso de experimentação e investigação sobre processos de abordagem da palavra falada no teatro contemporâneo, em práticas que desenvolvem as relações entre movimento, voz e palavra falada ou cantada, elaboro a ideia de um nomadismo no trabalho do/da *performer* com a fala. O exercício de uma fala nômade, que transita por diferentes territórios de relação com a palavra, é o movimento de tomar formas diversas na busca da conexão com os fluxos expressivos e relacionais, ligados a diferentes concepções teatrais. Uma fala nômade é também aberta aos afetos que se cruzam nos espaços criativos, intersubjetivos e interculturais.

Palavras-chave: performer, voz, palavra, fala, nomadismo.

Abstract - A Nomad Speech: the exercise of the word in performance by different scenic territories

After a way of experimentation and investigation on processes of approaching the spoken word in contemporary theater, in practices that develop the relation between movement, voice and spoken or sung word, I elaborate the idea of a nomadism in the work of the performer with the speaks. The exercise of nomadic speech, which transits through different territories of relation with the word, is the movement of taking different forms in the search for connection with expressive and relational flows, linked to different theatrical conceptions. A nomadic speech is also open to affects that intersect in creative, intersubjective and intercultural spaces.

Keywords: performer, voice, word, speech, nomadism.

Aproximo-me do pensamento de Gilles Deleuze (1925-1995) e do conceito de *nomadismo* para desenvolver a ideia de uma *fala nômade* na prática do/da *performer* com a palavra. Trarei algumas compreensões do conceito utilizado por Deleuze para definir um pensamento nômade, em perspectiva mais ampla e dentro do foco da palavra em performance. Nomadismo é o atributo daquele que transita, que não se detém num único lugar. O nômade vive em deslocamento contínuo, passando por diferentes territórios, sem se fixar em nenhum deles. Vivencia o contato com diferentes culturas e, particularmente, vai interagir com outras línguas. Partindo desse significado primeiro de nomadismo, podemos usar a expressão com algumas outras compreensões possíveis, assim como Deleuze, em seu *Tratado de nomadologia* (Deleuze, 1996).

Após o estudo de práticas físico-vocais com a palavra, em minha pesquisa de doutorado¹, vejo que o conceito de nomadismo pode nos ajudar a refletir sobre o trabalho do/da *performer* com a fala. Experimento desenvolver o conceito de *fala nômade* como um exercício adequado para o/a *performer*, ao vivenciar ou criar determinados territórios de oralidade, mas também ao não se fixar neles. A fala do nômade pode utilizar a língua hegemônica de um determinado território cultural e pode trazer consigo a língua de seu grupo com outras referências culturais, sendo percebida como estrangeira. Uma fala nômade será a fala daquele que está em trânsito, que não tem sua identidade ligada a um território fixo - geográfico, político ou cultural - mas que se territorializa ao estabelecer uma relação particular com a palavra falada, nas trocas nesse território.

Dos estudos de Paul Zumthor (1915-1995) sobre literatura medieval², vemos que a cultura oral, que antecede à escrita, está ligada ao nomadismo. Culturas nômades de tradição exclusivamente oral carregam algo essencialmente ligado à performance da voz e da palavra. No uso da fala, na vocalidade específica de um povo, estão incluídas a gestualidade e a musicalidade inerentes à voz e à comunicação oral. Sem estar ligada à escrita, essa fala não é submetida ao domínio cultural de determinado lugar, conservando algo fluído e ligado à origem da linguagem verbal.

¹ O presente artigo apresenta recorte de referencial teórico, reelaborado com foco no conceito de “uma fala nômade”, de minha tese de doutorado *O nomadismo e a palavra: um trajeto performativo pelas práticas de Jorge Parente, Panthéâtre e Amok Teatro*, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, com orientação do Prof. Milton de Andrade Leal Junior, defendida em fevereiro de 2020. Recebi bolsa da CAPES para um período de doutorado sanduíche, pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, na Universidade de Coimbra, em Portugal, em 2017.

² ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.

No âmbito de meus estudos, associo o nomadismo à qualidade de fluidez na expressão da vocalidade. Na expressão oral dos nômades, pela ausência da escrita, podemos falar em oralidade como um fluxo. Assim, por fala nômade compreendo a busca por essa fluidez na linguagem oral, na vocalidade do/da *performer* que, ao trabalhar a voz e a palavra em performance, recupera algo da qualidade da fala do nômade, exclusivamente oral. Zumthor ressalta o enrijecimento da linguagem associado à escrita:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se entender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos nômades (Zumthor, 2005, p. 320).

Ao trazermos a palavra para a voz, a ligamos a essa qualidade expansiva da voz, que está na sua origem. A fala do/da *performer* fará a ligação entre a escrita e a oralidade, buscando a materialidade da palavra sem perder o elo com os sentidos da linguagem. A fala em performance acontece no território da voz, da expressão vocal. O ser humano é um corpo que emite som e a voz revela algo muito particular de cada ser, possui características muito singulares. Ela se caracteriza por uma emissão de som, uma vibração emitida, que pode ser utilizada para expressar alguma sensação ou para comunicação com outras pessoas. A fala nômade, ao acontecer na voz do/da *performer*, toma essa qualidade fluida e menos rígida, e pode transitar por diferentes abordagens, que reforcem alguma ação específica ligada a ela.

O nomadismo está presente nas ideias de Deleuze, especificamente em seu *Tratado de nomadologia*³, no qual retoma o comportamento dos povos nômades para definir o “pensamento nômade”: um pensamento que não se submete ao pensamento hegemônico de determinado território, que se caracteriza por fluxos entre diferentes territórios de produção de conhecimento, sempre em processo de territorialização e desterritorialização, encontrando pontos de fuga e seguindo o fluxo entre territórios diversos. Deleuze assim define um pensamento que resiste ao pensamento dominante, resiste ao capitalismo e suas formas de dominação, que detêm o conhecimento e impõem processos de subjetivação aos indivíduos.

³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* - vol. 05. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

Os nômades são modelos de uma “máquina de guerra” que resiste a este poder do Estado. Conforme Cardoso, que desenvolve a ideia de Deleuze, esse nomadismo significa uma tentativa de autonomia, de fuga do controle, para a criação de novos territórios de subjetivação:

É exatamente a ideia de uma desterritorialização bem-sucedida, cujo exemplo concreto são os povos nômades, que, alçada a um nível pragmático ou político, fornece o princípio de uma nomadologia, em que pesem todas as suas consequências práticas e políticas. De fato, a máquina de guerra nômade é uma resposta específica ao Estado e aos mecanismos de controle a ele mais ou menos articulados, é uma tentativa de autonomia, de criação de um espaço itinerante ou de fuga. (Cardoso Jr. In: França; Da Rocha; Cruz; Justo; Cardoso Jr., 2004, p. 129).

Deleuze propõe a resistência a esta dominação, por meio de outros agenciamentos entre os sujeitos, usando a imagem de “máquinas de guerra nômades” como possibilidades de novas relações e criação de subjetividades. Essa imagem é usada para a criação de conhecimento, de territórios de pensamento e diálogos com determinadas áreas do conhecimento. A inspiração dele nos povos nômades, em sua característica nômade, daqueles que transitam e que não se submetem a um comportamento hegemônico, o faz conceber um pensamento que busca linhas de fuga. No estudo da relação do/da *performer* com a linguagem verbal, da relação com a palavra, identifico a busca de uma fala ligada ao corpo, ligada ao trânsito por espaços e lugares de experiência. Uma fala conectada à experiência e, portanto, não subordinada a uma forma de pensar estabelecida, é uma fala que acontece em um território renovado de criação de pensamento, de conhecimento do vivido. Desse modo, a fala também encontra uma conexão com a memória e com a experiência concreta da percepção, também envolvida no trabalho com a palavra em performance.

Assim, o nomadismo da fala designa uma fala que flui por diferentes territórios e, no caso do/da *performer*, desloca-se entre diferentes territórios cênicos. A fala territorializa-se, em determinada proposta estética, numa relação específica do/da *performer* com a palavra e, ao passar a outro território estético, encontra outra característica, de nova relação de sua ação físico-vocal com a palavra. Segundo Deleuze, esses novos espaços, aqui territórios estéticos e cênicos, são os planos de consistência, que possibilitam subjetivações ao nômade em relação:

Mas, conforme a essência, não são os nômades que possuem o segredo: um movimento artístico, científico, “ideológico”, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um *phylum*. Não é o nômade que define esse conjunto de características, é esse conjunto que define o nômade, ao mesmo tempo que define a essência da máquina de guerra (Deleuze, 1996, p. 117).

Reconheço que o/a *performer* desenvolverá diferentes aspectos ligados à voz e à vocalidade, conforme a proposta estética em que vai atuar. Pode ser algo definido pelo texto, pela proposta de um/a diretor/a e por uma concepção de espetáculo, bem como pode ser uma proposta individual e singular do/da *performer* em sua criação. Mantenho a hipótese de que a consciência da singularidade vocal, da relação singular com a fala, bem como das heranças culturais e das relações com outras culturas, vai permear e constituir as potencialidades vocais do/da *performer*. Diferentes experiências vocais, em diferentes territórios, podem propiciar uma liberdade vocal, verbal e o desenvolvimento de um estado de atenção específico para ampliar essa consciência.

Em meu trajeto de pesquisa, passei pela experiência de conhecer três práticas⁴ que envolvem movimento, voz e palavra, e, pelas vivências, conversas, observações e entrevistas, reconheço o campo conceitual que está presente na concepção de cada professor/a e diretor/a. Além dos exercícios que constituem a prática propriamente dita, percebo como os/as professores/as conduzem o trabalho e o que buscam desenvolver no/na *performer*. Busco também exercitar um pensamento nômade, na minha escrita, no trajeto de experiências e de investigações criativas múltiplas:

“Nomadismos” são determinados modos de existência que podem caracterizar povos historicamente determinados ou mesmo indivíduos isolados (ou nômades), mas são tomados por nós de modo mais amplo como processos de subjetivação que se dão em um indivíduo, em uma população ou povo e, num determinado momento, lançam rotas de resistência ou escape com relação aos mecanismos de controle de toda sorte (políticos, científicos, penais, psíquicos) (Cardoso Jr. In: França; Da Rocha; Cruz; Justo; Cardoso Jr., 2004, p. 125).

⁴ Como participante observadora, dediquei-me a conhecer a prática de Jorge Parente com o “alfabeto do corpo”, transmitida a ele por Zygmunt Molik, um dos primeiros atores de Jerzy Grotowski; o trabalho de Enrique Pardo e Linda Wise, do Panthéâtre, ligado ao Roy Hart Théâtre, que une a “performance vocal” a um trabalho de corpo e cena no “teatro coreográfico”; e ainda o trabalho do Amok Teatro, companhia teatral brasileira dirigida por Ana Teixeira e Stephane Brodt, suas práticas, processos de criação e encenação, nas quais o grupo estuda diferentes culturas, num trabalho de investigação de corporeidades e vocalidades específicas.

Podemos usar essa qualidade nômade para uma análise do/da *performer*, ao compreender sua fala, dentro de determinada proposta cênica ou performática, com uma fala de um território teatral específico. O território no qual o/a *performer* se encontra pode se estabelecer de forma bem definida, e a fala nesse território acontecer de forma muito particular. A capacidade de transitar entre territórios cênicos diferentes será a qualidade de uma fala nômade. Numa mesma concepção teatral, podem existir propostas diferentes de relação com a fala. Por exemplo, o/a *performer* falar diretamente com a plateia e logo representar uma figura ficcional dentro de uma narrativa, já é um trânsito possível. Trabalhar em concepções diferentes, que propõem relações diferentes com a palavra e com o texto e, ao mesmo tempo, um trabalho corporal específico e intenso, será um exercício que exige flexibilidade do/da *performer*. Se quisermos ainda reconhecer que territórios cênicos são ligados a territórios culturais, veremos que são territórios que possuem relação com diferentes tradições teatrais, que possuem tradições de trabalhos vocais e abordagens da voz.

Na revista *La presencia de Grotowski* (2005), falando sobre as práticas com textos, experimentadas por Jerzy Grotowski (1933-1999), Serge Ouaknine utiliza o termo nomadismo, como uma condição necessária para a criação:

Por que voltar a falar do texto? Para que compreendam que a construção da partitura não é uma atividade do ator independente do contexto. Existe um contexto, e é preciso aceitar que o texto e o contexto se esclareçam no caminho, quero dizer o fazendo. O nomadismo é a condição primeira da criação. E as instituições querem fazer dessa condição uma condição sedentária, quer dizer assentar o sentido. Compreender. E, no entanto, o verdadeiro trabalho é acreditar. Quando estamos emocionados no teatro é porque acreditamos, não porque compreendemos. Se um compreende, além disso, tem um presentinho a mais. (Ouaknine, 2005, p. 58, *tradução da autora*)⁵.

Entendo que Ouaknine associa o nomadismo a uma abertura para mais compreensões possíveis de um texto, sendo que compreender os significados, numa leitura unificadora, seria enrijecer o texto, limitar. Portanto aqui, na ação do/da *performer*, o trabalho com o texto pede uma receptividade para a escuta, com as associações que surgirem. Fala nômade aqui é a que se mantém aberta ao fluxo de sentidos que podem surgir entre o/a *performer* que fala e quem

⁵ "Por qué vuelvo a hablar del texto? Para que comprendan que la construcción de la partitura no es una actividad del actor independiente del contexto. Hay un contexto, y hay que aceptar que el texto y el contexto se aclaran en el camino, es decir haciéndolo. El nomadismo es la condición primera de la creación. Y las instituciones quieren hacer de esa condición una condición sedentaria, es decir asentar el sentido: comprender. En tanto que el verdadero trabajo es creer. Cuando estamos emocionados en el teatro es porque creímos, no porque comprendimos. Si uno comprende, además, tiene un regalito además."

assiste. Essa receptividade já é uma relação possível, com menos intencionalidade na ação verbal, com uma abertura também às escolhas de quem está dirigindo a montagem.

O/a *performer* vai buscar, na sua experiência pessoal, sua voz nômade, que vai estar em sua formação, em suas raízes culturais, suas práticas teatrais e performáticas e em outras experiências com a voz. Pode ser que haja uma identidade cultural específica bem desenvolvida ou não. Não ter uma identidade fixa, dentro de um padrão hegemônico, o/a aproximará de uma qualidade vocal com possibilidades variadas, ligadas à sua singularidade e à uma oralidade nômade. O trabalho com a singularidade dos atuantes das oficinas é outro foco de análise de minha pesquisa. Cada um traz uma experiência de vida, uma bagagem corporal, ligada às suas vivências pessoais, à sua subjetividade. Também alguma técnica específica, corporal e vocal, como forma de trabalhar seu corpo e sua voz, muitas vezes está ligada à sua cultura, às suas raízes e suas práticas culturais. É preciso uma atenção especial também para ver como esse atuante consegue ter a liberdade de deixar fluir a vida, na sua expressão.

Cartografia é um conceito útil, se estamos transitando entre diferentes práticas estudadas, culturas diversas, contatos com pessoas diferentes, experiências singulares e diálogos. Assim minha pesquisa teve elementos de cartografia, traçando um trajeto no qual minha questão me moveu e provocou interações e percepções, as quais levam a compreensões sobre as vivências, chegando ao teor de minhas reflexões aqui. O fato de ter escolhido práticas diferentes fez com que eu vivenciasse o trânsito por contextos diferentes, que eu me deslocasse e vivenciasse o contexto de cada prática, assim como a relação com culturas diferentes. A cartografia, como inspiração metodológica, incentivou minha atenção aos trajetos e aos diferentes territórios de experiência que foram sendo vivenciados.

Cartografia é um conceito que vem da geografia, uma ciência que desenha mapas de territórios, destacando uma ou outra característica, como climas e relevos, ou fronteiras políticas dos países. É um conceito ligado ao processo de criação e desenho de mapas de territórios conhecidos, que refletem determinada forma de ver o mundo, revelada na visão desses territórios. Utilizar esse movimento das cartografias como inspiração, como é utilizado no pensamento de Deleuze, é reconhecer uma forma de criar conhecimento. O pensamento tem ligação com determinado contexto social e cultural, no qual surgem determinados territórios de ideias. O conhecimento pode ser visto como esse conjunto de territórios que se entrelaçam e se separam, e estão em contínuo movimento.

Essa forma de pensar o conhecimento, numa concepção cartográfica, tem sido utilizada como abordagem metodológica de pesquisa, nas ciências humanas, na psicologia, na qual o pesquisador está imerso nos territórios de experiência, transformando um olhar que antes era distanciado, de sujeito que observa objetos de estudo, para uma subjetividade em relação constante com outras subjetividades de singularidades que a afetam. Rolnik destaca o deslocamento do foco em uma pesquisa cartográfica, na qual o pesquisador se vê envolvido na experiência:

Isso nos permite fazer mais duas observações: o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua (Rolnik, 1989, p. 55).

Dentro das artes cênicas, mais especificamente, a cartografia tem sido uma metodologia possível e abrangente, já que lidamos com processos, pedagógicos e criativos, participando ativamente das experiências. Entendo que, em minha pesquisa, fiz uma cartografia de territórios de práticas do/da *performer*, de práticas físico-vocais com a palavra. Essa visão cartográfica como metodologia sugere que, durante o trajeto, a questão de pesquisa possa ir se transformando. Considero que isso aconteceu, eu parti de uma pergunta mais específica sobre a questão da organicidade, e acabei compreendendo que isso refletia uma forma de compreender a relação com a fala, com o texto falado em cena. Percebi que os territórios que pesquisei mostraram claramente diferenças entre eles, não só na abordagem da palavra. São abordagens ligadas a determinadas linhas de transmissão, que definem determinados territórios cênicos, ligadas a tradições, de uma forma ou de outra.

Entendi então que se tratava de um trajeto cartográfico, no qual meu percurso pelas práticas performativas foi sendo criado e me ofereceu percepções e possibilidades criativas pessoais. O conceito de *cartografia teatral*, utilizado por Jorge Dubatti⁶, me ajuda a entender esse movimento de trânsito entre diferentes concepções cênicas. A cartografia teatral vai possibilitar que se analise textos ou espetáculos teatrais reconhecendo sua ligação com contextos culturais específicos e identificando as concepções teatrais associadas a eles. A

⁶ DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

cartografia teatral cria esse olhar, que consegue identificar diferentes territórios, e é possível compreender o exercício de passar de um território a outro.

No trânsito que fiz nas pesquisas, percebi territórios com tradições culturais e teatrais específicas. Aparecem relações com essas tradições e linhas de transmissão, com aspectos que se mantêm ou que são transformados. Essa visão cartográfica de território teatrais me ajudou a perceber que o meu foco não era especificamente a organicidade da fala, mas sim a relação com a fala, em diferentes territórios teatrais. Por isso, pensar o nomadismo do/da *performer* que transita em diferentes territórios. Ligada a isso está a abertura em relação ao próprio texto, porque a forma de dizer esse texto, de se relacionar com esse texto, pode trazer uma forma tradicional fixa ou pode procurar uma escuta aberta.

O estudo de Silvia Davini⁷, no livro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo* (2007), foi importante no meu processo. Com o foco na voz em performance, na observação de diferentes formas de conceber o corpo e a voz, e a voz em cena, reconhece tradições existentes no teatro argentino, com influência grande do teatro inglês. Aborda as ideias de Deleuze e Guattari, destacando uma concepção de voz com “um grande poder de desterritorialização”:

Deleuze e Guattari formulam uma cartografia do sujeito, do corpo, do desejo e da linguagem. Esta abordagem, mais física e social que psicológica, configura uma aproximação performativa à voz, desprendida de qualquer modelo semiótico. (Davini, 2007, p.80, *tradução da autora*)⁸.

Fazendo então um percurso cartográfico com foco na relação do/da *performer* com a palavra, identifico uma possibilidade de trânsito entre diferentes formas de se relacionar com ela. Também no sentido de escutar o texto e não se ligar rigidamente aos significados, e trabalhar com muitas possibilidades de sentidos. Importante quebrar determinados modos de falar, no sentido de provocar mais percepções, dentro da performance da palavra, mantendo a relação com os/as *performers*, com a música, com a imagem toda que a cena cria.

As práticas vivenciadas na pesquisa incluem experiências corporais e vocais que, em determinado momento, se aproximam e incluem a vocalização articulada da linguagem verbal, na fala ou no canto, em línguas variadas, existentes ou inventadas, textos ou canções,

⁷ DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

⁸ “Deleuze e Guattari formulam una cartografía del sujeto, del cuerpo, del deseo, del lenguaje. Este abordaje, más físico y social que psicológico, configura una aproximación performativa a la voz, desprendida de cualquier modelo semiótico”.

improvisados ou memorizados. Nos contextos das práticas estudadas, o texto não é utilizado como ponto de partida, mas é integrado, em alguma etapa das práticas físico-vocais. O texto aqui é entendido com um texto em linguagem verbal. Há a memorização prévia do texto escrito e este é integrado à prática corporal e vocal do/da *performer*, em diferentes estratégias.

Fala é a ação do/da *performer* que envolve a linguagem verbal, que se compõe de palavras, envolve ainda o uso da voz e, portanto, envolve o corpo e todo o sistema fonador envolvido na emissão sonora da voz. A fala, no caso do/da *performer*, envolve palavras ou um texto, que pode vir de uma escrita ou pode ser improvisado, pode ser de outros autores ou de própria autoria. Ao trabalhar com textos, trabalhamos com a memorização para chegar na fala em performance. Essa fala, portanto, vem do processo de contato com um texto, com a memorização, com a incorporação desse texto para ser repetido em performance, diante dos espectadores.

Para pensar sobre a fala na ação do/da *performer*, trabalhamos com a presença do/da *performer* no espaço da performance, o corpo em vida, e é interessante pensar no estado de presença e em como a fala acontece nesse estado. Entendo que o estado de presença que buscamos envolve não apenas uma ação físico-vocal, de uma técnica específica ou de uma proposta de concepção cênica, mas também está ligada à atenção: percepção, foco, consciência, relações, afetos, fluxos. A atenção é a capacidade do atuante de estar receptivo aos diversos estímulos, com os quais ele precisa interagir na performance. A atenção pode estar direcionada a um determinado estímulo ou a muitos ao mesmo tempo. Pelos sentidos, o/a *performer* será afetado/a pelos outros estímulos presentes, que podem ser os colegas, ou ideias, ou emoções, inspirações, associações, conforme a proposta da prática específica.

A consciência está associada à atenção, não está ligada diretamente à mente, onde ocorrem os pensamentos e na qual pode acontecer o distanciamento da percepção. A consciência é como um testemunho do pensamento, dos movimentos, das ações e do meio ambiente que nos cerca. Uma consciência ampliada é aquela que não está preocupada em criar conceitos, e percebe diretamente a realidade, sem se fixar na identificação dos objetos, nem no julgamento sobre essa realidade. Ao analisar as práticas, se mostrou interessante falar sobre esse estado.

Os estímulos que chegam de outros atuantes e do/da professor/a afetam o atuante e suas ações são fluxos ligados à sua percepção. Podem estar ligados a estímulos vindos de um

jogo corporal, no espaço, e respondidos com movimentos. Muitos fluxos podem acontecer conjuntamente e vão ter um papel importante quando estamos juntando a fala. No trabalho com a oralidade, com a fala em performance, temos um fluxo sonoro aliado a uma musicalidade, aliado ao movimento corporal, aliado ao fluxo de ideias, e ainda a memórias ou imagens que vêm junto com as palavras.

A ação vocal está associada a uma pessoa, um sujeito, que emite som com a voz. Essa ação vocal pode ser não verbal, apenas sonora, sem uso da linguagem verbal. Com o uso da linguagem se tornará uma ação verbal. Entendemos então a ação verbal por uma ação vocal que inclua a palavra, que venha de ação do atuante, do sujeito que fala. Podemos olhar para a voz com diferentes compreensões, se focamos nos processos subjetivos envolvidos na sua manifestação.

Outra manifestação da voz, reveladora de vocalidades diversas, é o canto, em suas inúmeras variações pelo mundo. O canto pode incluir ou não a linguagem verbal. No momento que incluir a palavra, temos a canção ou o canto narrativo. O canto narrativo é um conceito que vai estar presente nas práticas estudadas. Como algo muito presente em culturas originárias, culturas tradicionais e orais. É por meio do canto que essas culturas narram suas histórias, seus mitos e praticam seus rituais. Diferentes formas de fazer música com a voz vão aparecer nas pesquisas, especificamente nesse trânsito entre o canto e a fala. Improvisos que partem de notas constantes, ou de frases musicais, ou de ritmos, serão o caminho para que a palavra acompanhe esse fluxo musical da voz e a fala se aproxime da voz cantada:

O canto visa a encher todo o espaço acústico da voz. Quando é falada, a linguagem subjuga a voz. Falo para dizer um certo número de coisas; o que predomina (exceto na poesia) é a linguagem na sua função referencial. Pelo contrário, no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido. Todo mundo pode observar, deste modo, como a linguagem, nos longos solos ou duos de ópera, acaba por tornar-se incompreensível, e, não obstante, isso não diminui em nada o prazer do ouvinte. Essa oposição entre a fala e o canto parece clara. Podemos pensar que, num certo momento, em que se oscila da fala ao canto, algo muda de natureza. Não creio que seja esse o caso. Quando falo, minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo ponto. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas (Zumthor, 2005, p. 71).

Quando o/a *performer* se relaciona com a palavra, quando ele utiliza a linguagem verbal, na sua performance em cena, estabelece uma relação com significados e sentidos que se expressam pela palavra. A linguagem verbal existe em inúmeras formas, nas múltiplas línguas, de diferentes culturas, e a relação com a linguagem verbal pode variar, conforme as diferentes propostas teatrais. O canto é uma prática reveladora, na ligação que cria entre a palavra, em sua materialidade sonora, e os fluxos da voz, no momento presente.

Se em sua origem, a fala está relacionada apenas à oralidade, em nossa sociedade, a linguagem verbal está associada, quase que indissociavelmente, à escrita. O trabalho do/da *performer* normalmente passa pelo trabalho com um texto escrito, e pelo exercício de aproximação, apropriação e memorização desse texto. A passagem desse texto para a voz do/da *performer* envolve um processo que é investigado nas pesquisas teatrais. Processo este que pode passar por reencontrar algo que está na origem da troca verbal e da oralidade, uma fala que surge da presença, sem intermédio da escrita:

Transmissão de um texto pela voz, a performance, supunha a presença física simultânea daquele que falava e daquele que escutava, o que implicava uma ligação concreta, uma imediaticidade, uma troca corporal: olhares, gestos. Ao passo que, quando a transmissão se faz somente pela mediação do escrito, quando a leitura se torna muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, às restrições espaço-temporais. A imprensa vai permitir que um livro seja lido em qualquer lugar e a qualquer momento (Zumthor, 2005, p. 109).

A fala é ligada à memória, manifestada na oralidade do/da *performer*. Se partimos de um texto que foi memorizado, houve um processo envolvido, que também é singular, mas pode ser direcionado. A incorporação do texto também vai ocorrer de forma muito particular, estará relacionado ao desenvolvimento da leitura de cada um. As possibilidades de experimentar esse texto, ainda pela leitura, com o objetivo de ser falado pelo/a *performer*, é foco de pesquisa da professora Heloíse Vidor⁹, e contribui para pensarmos esta etapa de memorização. A leitura como possibilidade de jogo, de experimentação de variações, também vai contribuir para não tratarmos o texto como algo rígido, com suas interpretações já definidas. Essa flexibilidade vai nos proporcionar compreender o que cada texto nos pede, em termos de vocalização, passando pela experimentação. Depois poderemos definir o que vamos

⁹ VIDOR, Heloíse. *Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. (Tese) São Paulo: ECA-USP, 2015.

propor de trabalho para o/a *performer* com o texto falado. Se não estamos numa abordagem de cena naturalista, as possibilidades são muitas, com a liberdade de criar outras relações, e nos possibilita outros questionamentos. Nas práticas estudadas, o texto já é trazido memorizado, esse processo não é o foco. No entanto, reflito sobre ter identificado uma tradição de dizer o texto, nos contextos europeus, talvez também ligados a uma forma de assimilação e análise deste, e vejo também a busca de romper essa tradição, em direção a outras performances teatrais.

O trânsito entre territórios de práticas nos possibilita uma compreensão de diferenças, que são culturais, e que são também estéticas. No teatro contemporâneo, temos muitas vertentes, territórios que se estendem entre o teatro e a performance, do real ao ficcional, do dramático ao não dramático, com intersecções e combinações peculiares, ainda que trabalhando questões identitárias ou não. Para esclarecer a relação com a fala, e pensar sobre as experiências, podemos olhar para os textos contemporâneos chamados não dramáticos. Textos que propõem uma relação com a fala não intencional, que quebrem com a representação pelos significados, investindo na performatividade. Segundo Baumgärtel, dramaturgias contemporâneas performativas propõe justamente evidenciar a estrutura do jogo verbal:

A partir da compreensão da escrita teatral enquanto prática discursiva autorreflexiva, quero sugerir aqui que devemos entender a teatralidade na escrita contemporânea predominantemente como expressão das forças performativas da língua, e não de sua capacidade de descrição. Acontece, portanto, uma inversão na hierarquia da semiótica teatral, uma vez que no drama toda a atividade performativa do signo é voltada para a representação de um mundo empírico. Essa outra teatralidade é analítica na medida em que expõe na estrutura do seu jogo linguístico as forças que a configuram enquanto ação verbal (Baumgärtel, 2009, p. 158).

As propostas de trabalho com a materialidade da palavra, e com a performatividade do jogo linguístico, que pretendem afastar o significado, parecem negar algo que, no entanto, permanece presente. O sentido da palavra, mesmo sendo múltiplo e não unívoco, estará presente ao se trabalhar com a palavra falada. Sem ser necessário limitar as palavras a um único significado, trazê-las para a cena inclui aceitar e abrir-se aos muitos sentidos que nos chegam com elas. Nesse sentido, o exercício do/da *performer* é saber trabalhar essa relação. O quanto esse texto reverbera no corpo do/da *performer* vai ser também escolha, tendo a certeza de que na voz existe reverberação, vibração e corpo, que a palavra desencadeia. Experimentar

diferentes relações com a palavra e com a fala é um desafio para o/a *performer* contemporâneo. Incluir a palavra falada em sua performance demandará uma forma particular para suas ações físico-vocais, e pedirá antes uma compreensão da proposta estética e do campo conceitual que direciona uma abordagem ou outra.

Na proposta de Enrique Pardo¹⁰, que é uma dramaturgia construída no espaço, nos momentos de performances criadas nas aulas, a quebra de intenções é procurada, mas é na direção de uma cena polifônica, coreográfica, que pode se aproximar da dança-teatro, de um teatro físico que integre improvisos musicais e textos inusitados. Não se centraliza no texto, nem só na performatividade deste, busca outros protagonistas, para dialogar com o texto, sem deixá-lo dominar. Essas quebras são criadas para desconstruir um território que retrata uma tradição de texto, que identifiquei como tradições interpretativas do teatro inglês e do teatro francês, nos quais as falas são trabalhadas pelas intenções, emoções e gestualidade, dentro da vida das personagens. Pardo comenta os textos escolhidos, indicando os mais adequados, pois aqueles ligados à tradição estarão impregnados dela. Ele alerta que serão desconstruídos, ou ainda sugere que se escolham os contemporâneos, que já trazem mecanismos de quebra, de narrativa, propondo outras percepções de tempo, espaço, intensidades entre subjetividades, sem necessariamente trabalharem na direção da quebra total da relação com os significados. Alinha-se ao que Lehmann define como teatro pós-dramático, polifônico, mas com uma brisa de inspiração na mitologia e seus temas arquetípicos, mesmo que desconstruídos ao sabor da reação dos/das *performers*:

Em todos os casos, o teatro cria com meios específicos distintos uma relação para com o texto que pode ser captada como recusa de sua disponibilidade, como deposição da consciência enquanto instância controladora de sentido, como desconstrução não só de 'personagens', mas também dos sujeitos coletivos da modernidade (Lehmann apud Mostaço; Orofino; Baumgärtel; Collaço, 2009, p. 100);

¹⁰ Enrique Pardo é nascido no Peru e desde cedo morou na Espanha. Com formação em Artes Visuais, e estudos em mitologia, junta-se ao *Roy Hart Théâtre* com intenção de pesquisar sobre o inconsciente e a criação. Em 1981, quando encenou seu solo sobre o deus Pan, com base em suas pesquisas de corpo e voz com o *Roy Hart Théâtre*, funda a companhia e escola de teatro *Panthéâtre*, junto com Linda Wise, também atriz e professora do *Roy Hart Théâtre*.

O grupo Amok Teatro¹¹ se mantém ligado a certas características do teatro moderno, em seus espetáculos, pelo fato de contarem histórias e pela formação técnica dos/das atuantes. A narrativa, no entanto, pode ser também uma desconstrução, ou revelação, se trabalhada nessa alternância entre narração e ação. Amok propõe um/a ator/atriz narrador, que canta e narra, mas cada encenação tem seus trânsitos, entre territórios de atuação, não só culturais. Em *Cadernos de Kindzu* (2016), temos muitos níveis de narrativas, personagens de dentro de uma primeira narrativa vão à procura de outros personagens, e nesse trajeto encontram pessoas que contam histórias desses personagens, e as personagens e as histórias vão se construindo nesse movimento, no exercício de traduzir para cena o romance de Mia Couto. Mesmo que fragmentada, de vários pontos de vista, a história é contada, sem revelar apenas uma versão como realidade, mas evidenciando também as relações de poder ou submissão que as situações sociais definem para os personagens. Em *O dragão* (2008), a busca por pontos de identificação entre dois povos inimigos, na dor da perda de familiares, criado com depoimentos e cartas de pessoas que realmente vivenciaram os conflitos entre judeus e palestinos, já é um exercício de desterritorialização, que inclusive provocou reações em plateia que se identificava culturalmente só com um dos lados. Em *Histórias de família* (2009), ainda transitam entre níveis de representação dentro da narrativa, ao trabalharem com a visão de crianças, feitas por atuantes adultos/as, que imitam as atitudes dos adultos a quem observam. Nessa imitação, traduzem a visão que eles têm sobre os adultos, sobre suas atitudes e sobre a guerra. Desse espetáculo surgiu a pesquisa para aprofundar o trabalho com os estados das emoções, que nas crianças são mais fluidos e intensos. Nesse trânsito dos/das *performers*, compondo personagens crianças que imitam atitudes adultas, já há a proposta de articulação dos sentidos e intenções de suas falas, em dois níveis de representação. Portanto, entendo que é um teatro que usa a representação, pois acredita ainda no poder de contar histórias, mas trabalha também na articulação de níveis de representação.

Compreendo que as práticas estão ligadas a diferentes concepções teatrais, concepções de arte, e essas a diferentes territórios culturais, com possíveis tradições teatrais fortes. Tradições de atuação e de trabalhos com a voz e a palavra, que são como que o terreno

¹¹ O Amok Teatro é companhia teatral do Rio de Janeiro, fundada em 1989, por Ana Teixeira e Stephane Brodt. Em atividade contínua, desenvolve pesquisas ligadas a suas encenações, também como atividades pedagógicas, trabalhando a técnica do mimo corporal e as pesquisas vocais de Antonin Artaud, como possibilidade de um treinamento físico e vocal para atores e atrizes. Em suas poéticas, conhecer e incorporar elementos de outras culturas, como aproximação e pesquisa cênica, é uma constante.

no qual as práticas se desenvolvem, com a possibilidade de questionar esse terreno. A busca pode ser por criar algo, construir estratégias novas, como pode ser por desconstruir, transformar, uma prática tradicional de determinado contexto. Assim acabei compreendendo a proposta de Pardo, com a forma oblíqua de indicar caminhos, estimulando desvios, brechas, saídas inovadoras. A resposta que me deu sobre a relação entre o seu trabalho e o de Linda, sobre como os trabalhos se juntavam, também foi indireta: que eles haviam compreendido, depois de tanto tempo trabalhando juntos, que “um mais um é mais que dois”.

As provocações de Pardo incluem propostas que envolvem a voz, com suas variações, intenções e relações, no trabalho com o texto, mas a exploração vocal fica mais no âmbito do coro que faz música, como estímulo para os atuantes. Seu foco é na quebra das intenções, nos desvios do lugar de protagonista, provocando outras recepções, outras relações com as ações que acontecem no espaço. Pude observar também, na forma do texto ser dito, pelo menos pelos franceses, uma forma já definida, com semelhanças entre eles, que já inclui intenção, gesto e emoção. Essa integração, que talvez fosse minha procura inicial, da voz orgânica, integrada ao movimento corporal, já é dada como fato por eles. Podemos entender que nas diferentes linhas de transmissão ou influência, com diferentes concepções, existe uma visão sobre atuação que perpassa as práticas. Essas reforçam algumas estratégias ou buscam novas, mas de certa forma mantêm relação com alguma tradição, mesmo que seja para quebrá-la.

Na outra prática estudada, das oficinas de Voz e Corpo de Jorge Parente¹², a proposta vai na direção desse estado de total integração na ação do/da *performer*, e abertura aos sentidos da palavra. Pela ação física das letras do alfabeto do corpo de Zigmunt Molik (1930-2010), a abertura vocal vai sendo expandida, numa consciência muito ampliada pela prática com o som da voz e os improvisos entre os/as atuantes. Esse estado de atenção associa à verticalidade, investigada por Grotowski. Quando é trazido o texto ou a canção, a abertura não interpretativa aos sentidos das palavras é reveladora, ligando a presença do/da *performer*, a vibração e as imagens que podem surgir, ligadas ainda aos afetos que são trocados.

Nas três práticas que estudei, identifico propostas diferentes de relação com a fala. A proposta de Pardo, trabalhando a desconstrução de intenções, dentro de um jogo ampliado de

¹² Jorge Parente (1963) é ator e diretor teatral, nascido em Portugal, reside em Paris desde 1971, onde fez formação como ator na Escola de Teatro “Le joueur regardé”, dirigida por Daniel Postal, de 1986 a 89. Atuou em diversos espetáculos, com diretores variados (disponível lista de espetáculos no seu site www.parente.com), encenando, entre outros, textos de Jean Genet, Bernard Marie Koltès e Harold Pinter. É discípulo de Zigmunt Molik, com quem trabalhou durante 18 anos, como aluno e depois como assistente, e a quem Molik entrega a continuação de seu trabalho de Voz e Corpo, com o alfabeto do corpo.

relações espaciais e sonoras, mas incluindo os significados em novas relações possíveis e sem protagonismo do texto, criam o seu teatro coreográfico e pode-se dizer polifônico, atravessado também por temas sugeridos como estímulos. Já na prática de Parente, o mergulho do/da atuante em sua própria percepção, conexão físico-vocal e receptividade, estabelece uma atuação poética concentrada na presença e no contato, no qual a vibração compartilhada no jogo, dá vida à palavra sem intencionalidade. Ainda no trabalho do Amok Teatro, a fala se aproxima de uma cultura ou outra pela sonoridade, recuperando algo originário ligado ao canto narrativo. A fala inclui a atitude narrativa e a disposição para presentificar a história, mesmo antes da palavra surgir. Uma ação narrativa e dramática, criada com os muitos recursos que os/as atuantes desenvolvem, e que integram movimento, voz, palavra, emoção e contato. Exercitam ainda, em suas encenações, o trânsito por diferentes níveis narrativos presentes.

Cada concepção vai articular essa relação do/da *performer* com a fala, conforme a poética que propõe. Entendo que são muitas possibilidades, entre territórios cênicos e performativos, e vejo o distanciamento do/da *performer* em relação aos sentidos de sua fala como algo que pode ser trabalhado na cena, revelando a distância que se estabeleceu nesse vínculo, no mundo atual. Para mim, é uma denúncia da falta de vínculo interno que podem ter as palavras e um alerta para não enrijecermos em nossas identidades, ligadas a nossas falas e intenções. Por outro lado, acredito no resgate desse vínculo da palavra com as forças vitais, dos sentidos com as sonoridades, nas vibrações da voz, que têm a potência da vida. Como nos disse Vherá Poty¹³, indígena a quem escutei num congresso de antropologia¹⁴: “nós somos nossa voz”. Em guarani, o nome da pessoa é compreendido como sua música, seu som, sua essência. Essa essência pode ser a singularidade em movimento, singularidade nômade, a vida em nós, em constante movimento.

¹³ Vherá Poty Benites da Silva é cacique da Tekoá Pindó Mirim/T.I. Itapuã, RS, da comunidade Guarany, e colaborou com pesquisas na universidade.

¹⁴ No VII ENABET, Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, de 25 a 28 de maio de 2015, na UFSC, em Florianópolis. Vherá Poty colaborou na Mesa Redonda: Etnomusicologia, Outras Epistemologias e Educação.

Referências

- BAUMGÄRTEL, Stephan. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. In: **Dramaturgias da cena: tradições e rupturas**. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte - v. 09, nº 02 julho/dezembro 2010, Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2010.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia - vol.5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia - vol.3**. Tradução de Antônio Guerra Neto et alí. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DUBATTI, Jorge. **Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas**. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- FRANÇA, Sonia; DA ROCHA, Luiz Carlos; CRUZ, Soraia P.; JUSTO, José S.; CARDOSO JR. Hélio R. **Estratégias de controle social**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.
- MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- OUAKNINE, Serge. Preguntas a Grotowski. In: **Presencia de Jerzy Grotowski**. Cuadernos de Picadero, n. 5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, marzo 2005, pp.47-54.
- ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: ROLNIK, Suely e GUATTARI, Félix. **Trechos de Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- VIDOR, Heloíse. **Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário**. (Tese.) São Paulo: ECA-USP, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2007.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 12/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31540>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Moira Beatriz Albornoz Stein - professora da Universidade Federal de Pelotas, em Teoria e Prática da Interpretação Teatral, desde 2009, possui graduação em Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996), Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2006) e Doutorado em Teatro também pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2020). Tem experiência na área de Teatro, com ênfase na atuação do/da performer, atuando como atriz/performer, professora, preparadora e diretora, principalmente nos seguintes temas: movimento, voz, práticas de atuação e processos de criação. moirastein505@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1144918281722804>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5454-8907>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

