

Corpos Sonoros em *Performance*: marcas e subjetividades

Ana Julia Toledo Netto ⁱ

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora/MG, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Corpos Sonoros em *Performance*: marcas e subjetividades

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre alguns aspectos dos corpos em situação de *performance*, observando a integração de movimento, som, gesto. Para isso, dialoga com os seguintes autores: Azevedo, Merleau Ponty, Nóbrega, Pereira, Rolnik e Zumthor. Considerando-se o corpo poético como corpo vivo, sonoro, encarnado no mundo, imerso na sua situação social e cultural, afetando e sendo afetado, intenciona problematizar, no contexto das artes performativas, a importância das subjetividades, das marcas e da sensorialidade.

Palavras-chave: Corpo, *Performance*, Subjetividades, Sensorialidade, Voz.

Abstract - Sound Bodies in *Performance*: brands and subjectivities

The present work aims to reflect on some aspects of bodies in a performance situation, observing the integration of movement, sound, and gesture. For this, he dialogues with the following authors: Azevedo, Merleau Ponty, Nóbrega, Pereira, Rolnik and Zumthor. Considering the poetic body as a living, sonorous body, embodied in the world, immersed in its social and cultural situation, affecting and being affected, it intends to problematize, in the context of the performing arts, the importance of subjectivities, brands and sensoriality.

Keywords: Body, Performance, Subjectivities, Sensoriality, Voice.

Este estudo propõe discutir algumas das ocorrências com os corpos em situação de *performance*. Não se referindo somente aos que atuam, tocam, cantam ou contam histórias, dançam ou versam, mas também aos espectadores, pois estão inseridos e são parte desse processo. A princípio, trago alguns conceitos de *performance*, não com a inócua pretensão de fixar determinados limites para arte tão fronteiriça e complexa, dada ao vasto campo interdisciplinar a que abrange, porém com o intuito de, a partir de algumas reflexões, caminharmos pelos aspectos propostos, investigando questões acerca da materialidade, das substâncias mesmas das artes performativas.

A arte da *performance*, tal como conhecemos hoje, é herdeira de inúmeros movimentos artísticos como o Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Bauhaus. Entretanto é ainda a partir do Expressionismo Abstrato que se observa o desenvolvimento da pintura gestual, *Action Painting*, a *Body art*, o *Hapening* (Carlson, 2010). Das décadas de 60 e 70 em diante, a *performance* vem se constituindo como uma linguagem, de caráter transdisciplinar, transgressor e contestatório.

Carlson (2010) atenta para a oposição da *performance* à arte de produto, dando lugar à experimentação, às atividades de movimento e presença, que celebram a forma e o processo criativo. O autor ressalta a exposição dos corpos às dores pelos *performers*, em situações arriscadas, rejeitando o caráter ilusório do teatro, da obra acabada, indo de encontro ao objeto de arte, à *mimese*. O repúdio ao mercantilismo da arte tradicional, característica marcante da contracultura, leva os artistas ao uso tanto de materiais não convencionais ao universo artístico quanto do corpo humano, chegando a níveis extremos e radicais.

Segundo Schechner (2006), *performance* pode se referir a qualquer ação realizada na vida cotidiana, com um caráter planejado e repetido; daí a dificuldade de definição, dado ao amplo campo a que acolhe o termo. O autor utiliza o conceito de restauração de comportamento, cujas condutas e práticas, por vezes cotidianas, são restauradas pela *performance*, de uma maneira reorganizada, reconfigurada, trazendo novas significações. Como pontua o autor, a repetição, aqui, não significa cópia, pois a *performance* está sempre em um fluxo contínuo. No entanto, neste estudo, nos afastaremos da *performance* como desempenho, seja na vida comezinha, nos esportes ou rituais religiosos, para buscar pensar as artes performativas.

Trago, aqui, algumas considerações retiradas dos estudos de Schechner (2006, p. 30) para que possamos nos conduzir na investigação dessa atividade: “[...] Performances existem

apenas enquanto ações, interações e relações”. Sendo assim, as artes performativas exigem presença, ao vivo, estando sempre “entre”, em relação. Ainda segundo o autor, as *performances* “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias” (Schechner, 2006, p. 29). Desse modo, seriam atividades de ação intercultural, já que abraçam diferentes domínios culturais, sempre a comunicar, compartilhar de forma coletiva e a modificar tanto os ambientes quanto os participantes pela interação.

Em seu Dicionário de Teatro, Pavis (2015, p. 284) define a *performance* artística como tendo por características principais a efemeridade e o pouco acabamento na produção, como um acontecimento que abarca as diversas artes, visuais, cênicas, vídeo, poesia, cinema etc. Mais à frente, o autor define o *performer* como aquele que, diferente do ator, não representa um personagem, mas que “[...] fala e age em seu próprio nome” e, ainda, “[...] realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro” (Pavis, p. 284 - 285). Ou seja, o corpo do artista, exposto, vale por si só, sem o véu da representação, ainda que tenha aspectos teatrais, o corpo é autorrepresentado, múltiplo e fluido. O corpo do *performer* “remodulado” (Schechner, 2006), de maneira híbrida, vai de sujeito a objeto da obra. De modo que, no ato performático, o corpo é lugar, mas também referência, é o próprio suporte, o instrumento das experiências e das manifestações.

Percebe-se, a partir desses apontamentos, que nas *artes performativas* as fronteiras não são nitidamente demarcadas e a concepção de obra de arte acabada e pronta se dissolve, ou melhor, transborda, para além dos limites, dando abertura à ideia de arte como um acontecimento temporal, por isso inacabado e sempre em movimento e em processo, como a própria vida. Os limites entre vida e arte se tornam imprecisos e elásticos.

Essa ideia de experiência e experimentação, de concretude, de corpo vivo e em movimento aproxima-nos da perspectiva fenomenológica e de sua consideração da vida mesma, da dimensão corpórea, impermanente e em contínua mudança. Desconstruindo fronteiras e conceitos que separam corpo e mente, saber e vida cotidiana, o corpo é tido como conhecimento e matéria do mundo.

Com efeito, na concepção de Zumthor (2014, p. 34), a *performance* seria uma “ordem de valores encarnada em um corpo-vivo”. Exige presença ativa, realização, é um acontecer no momento presente de maneira oral e gestual. O autor narra a lembrança de um cantor de rua que o marcara profundamente em sua infância parisiense, em meados de 1930. Cotidianamente, numerosos cantores ocupavam as ruas de Paris, e Zumthor, ainda menino,

no caminho do colégio e da casa onde morava, sempre parava para ouvi-los, mesmo que isso custasse ter que correr até a Estação para não perder o trem.

Na tentativa de sentir as mesmas emoções que tinha ao ouvi-los, um dia comprou a canção que era vendida em folhetos. Entretanto ler não foi o suficiente para trazer de volta todas aquelas sensações. Zumthor, então, experimentou cantar, contudo, embora tenha sido um pouco mais forte, ainda não era o suficiente, pois tudo o que estava à volta do artista de rua fazia parte da *performance*. Vejamos como o autor descreve:

Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapaticice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção (Zumthor, 2014, p. 32).

Essa lembrança, narrada por Zumthor como “profundamente inscrita na carne”, foi por ele perseguida por toda a vida. A *performance*, como o autor pontua mais adiante em seu livro, é uma experiência para quem desempenha e para quem presencia, o ouvinte é cúmplice e ativo participante. A canção do camelô de sua adolescência abarca não só elementos da percepção do artista, mas de todos à sua volta. E ainda evoca o ambiente ao redor, a cidade, o momento do dia, todos os estímulos sensoriais, os quais, juntos, contribuíam para tornar aqueles momentos tão impactantes e profundos a ponto de permanecerem impressos no seu corpo, como marcas.

Por meio deste relato podemos inferir que os elementos visuais, sonoros, olfativos, acrescidos dos gestos e das vozes dos artistas tocam os espaços das subjetividades, acionando relações, acrescentando significados. Os espaços internos são alterados e ressignificam as experiências vividas. Os diversos códigos sensíveis dentro do ato performativo conduzem os *performers* e os espectadores, também participantes, pois seus corpos são esteticamente tocados e, a partir dessas percepções, estabelecem correlações internas, criam significados próprios. Desse modo, todos os elementos constitutivos da *performance*, gestos, voz, cheiros, luminosidade, espaço, possuem a capacidade de criar devires, coletivamente.

Em outra instância, Suely Rolnik (1993) denomina como marcas as destabilizações invisíveis que são traçadas nos corpos pelas passagens, atravessamentos e que, ao

desconfigurá-los, passa a originar estados inéditos. Esses estranhamentos são gerados pelos fluxos contínuos entres seres, forças e ambientes, fazendo com que “outro corpo” seja recriado, para acomodar as novas marcas, nova subjetividade: “Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir” (Rolnik, 1993, p. 02).

Segundo a autora (Rolnik, 1993, p. 02) estamos sendo continuamente atravessados tanto pelos encontros com os ambientes, quanto com os seres e forças, “unidades separáveis e independentes” que, ao desestabilizar nossas paisagens subjetivas, nos obriga a novas reorganizações, a novas composições que abarquem essas mudanças.

A compreensão que temos de nós mesmos é violentamente submetida a uma reconfiguração, nos obrigando a novas gênese, surgindo, assim, formas outras de ser e agir no mundo. Desse modo, nossas paisagens subjetivas estariam continuamente à mercê das marcas e modificações e sempre propensas a germinar novas paisagens. Segundo a autora, o dentro e o fora de cada sujeito são indissociáveis, mas inconciliáveis, pois “o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro” (Rolnik, 1997), uma vez que, continuamente, novas formas e forças estariam sempre atuando. De acordo com a autora, entre a subjetividade do sujeito e a cultura há uma confluência constante, gerando a criação de mundos, pois

[...] não é apenas um perfil subjetivo que se delinea, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural. Não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens (Rolnik, 1997, p. 04).

Nossas paisagens subjetivas não são estáticas e não são realmente nossas, no sentido de posse, pois, uma vez que estão em constante processo, à mercê dos encontros, das confluências, seriam como subjetividades povoadas por partes desmanchadas de outras subjetividades, de forças e devires. Portanto, enquanto o sujeito se experimenta, experimenta também o mundo e o outro.

A partir de tais considerações poderíamos dar abertura a um diálogo com a concepção de um corpo estesiológico? Falo da concepção de corpo que se move continuamente em direção aos seres e coisas do mundo, que afeta e é afetado, atravessado e entrelaçado de forma erótica e viva. Corpo visto como um território que tem mapeado, continuamente, em si, formas, experiências, cheiros, sabores, e pelas relações de intercorporeidade, também a carne

do outro? Salvo as devidas diferenças epistemológicas, pode-se perceber, aqui, um lugar onde a carne e o afeto se entrelaçam.

Como Nóbrega (2016, p. 83) pontua o corpo, este “[...] sensível exemplar está atado ao tecido das coisas”. Tal qual um exemplar incompleto, o corpo está sempre em comunhão com as coisas do mundo, pois estas são tudo o que lhe falta, elas o atravessam e o entrelaçam. O corpo-sujeito, ao modificar as coisas do mundo, em decorrência dessas coisas, também é modificado. Significados são criados pelo corpo a partir da percepção, pela experiência sensível. A percepção é, pois, resultado do movimento corpóreo, da motricidade do corpo em um movimento emaranhado com o mundo.

Essas marcas invisíveis possuem a capacidade de reverberar quando em ambientes onde há certa ressonância, assegura Rolnik, (1993) e esse poder de atração vai determinar muito de nossas escolhas diárias, até mesmo nos conduzindo. Com efeito, Zumthor (2014, p. 33) afirma: “[...] Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti”.

Segundo os estudos de Merleau Ponty (2011), não há real distinção entre o mundo que vemos, interagimos e tocamos com nossos corpos. A mão que toca também é tocante e é tocada. O mundo visível e meu corpo são partes de um mesmo ser. Posto isso, podemos estimar como o corpo do menino Zumthor se movia pelas ruas de Paris com seus cantores, as vozes, os cheiros, as luzes, os outros corpos em movimento, deixando nele modificações invisíveis. Ao interagir com sua presença, com sua voz juvenil animando o coro, sua vivacidade de garoto, correndo pelas ruas para não perder o trem, já que, uma vez mais, havia se distraído com os *performers*, carregava em si um universo aparentemente invisível, porém vivo e multiforme de marcas, corpos e sensações. O dentro carregando o fora, e o fora diluindo o que estava dentro de si (Rolnik, 1997).

Ainda que todos os dias o menino Zumthor parasse para assistir aos artistas de rua, cada vez era uma experiência única e singular, passível de acontecer somente naquela instância, pois, a despeito de que fossem as mesmas canções, os mesmos artistas e mesmas ruas, as *performances* não se repetiam, imersas no devir, sujeito à ação de forças invisíveis e das interações dos corpos presentes.

O autor reitera sobre o caráter relacional da performance, quem *performa* e quem assiste, artista e público compõem o ato performativo que, intrinsecamente, está ligado à

poética e à sensorialidade, pois o corpo é ao mesmo tempo o “ponto de partida, ponto de origem e referente do discurso” (Zumthor, 2014, p. 75). Ainda de acordo com Zumthor, a linguagem poética aspira desde seu “jorrar inicial” a um objetivo maior que é sair da linguagem, desejosa da voz, do corpo, alcançando uma “plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido” (Zumthor, 2010, p. 179). A poesia seria, então, o desdobramento dessas relações sensíveis do corpo com mundo, uma vez que nasce do corpo e para o corpo. O corpo poético é originado dessa relação erótica e viva.

Por conseguinte, não podemos pensar a voz apenas restrita em si, seus tons, vibração, ou na mensagem que comunica, mas como imanência de um corpo vivo e pulsante. A escuta, assim como a própria voz, ultrapassa a palavra. Zumthor (2014, p. 84) anuncia essa propriedade quando reflete: “[...] O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta”. A voz possui a capacidade de libertar a palavra do texto escrito, tira, por fim, do seu “exílio” e toca no corpo do ouvinte.

Zumthor (2014, p. 99) ainda ressalta que “o saber é um longo, lento sabor”, cada conhecimento adquirido é interiorizado na carne e uma vez lá gravado é suscitado pela poética da voz, da visão e dos contatos que surtem nas artes da presença. O corpo inteiro é comprometido na aventura do agora, pois “[...] a percepção é profundamente presença” (Zumthor, 2014, p. 78). Nossos sentidos não são apenas utilizados para captar e registrar, mas também são os órgãos que produzem conhecimentos a partir do conjunto das percepções estimuladas durante a *performance*, tanto no performer quanto no público. O autor conclui:

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida nem o pobre diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos tínhamos consciência: a energia propriamente poética (Zumthor, 2014, pp. 41-42).

Isso posto, podemos mensurar o quanto de nossas constituições são formadas por eventos que vivemos, vozes de pessoas, os cheiros, sons do entorno, as imagens e até as forças aleatórias que nos marcaram, desestabilizaram e nos impeliram a nos recriarmos. Memórias que sempre que tocadas voltam à pele, trazendo a sensação desses momentos. Azevedo (2012) faz uma reflexão sobre o valor da memória que, cotidianamente, se grava na carne como fonte criadora:

Tocar as próprias raízes fundamenta a criação. Se essas raízes vivem nas sensações primordiais nas nossas memórias sensoriais, então são momentos vividos cravados no corpo que podem ser compartilhados diretamente, pois estão imersos no devir.

Essa memória sensorial, quando despertada, nos faz lembrar quem somos, nos traz o chão de onde partimos em direção ao outro. Esse solo que nos dá impulso está relacionado às referências culturais, afetivas e vivências que nos são próprias e que dão início às criações. É o ponto de partida, liminar de onde saímos em busca de diálogos interdisciplinares, de encontros e trocas com outros indivíduos e devires. A partir dessa perspectiva, podemos, então, pensar que as sensações, marcas, cicatrizes que nos são tatuadas cotidianamente são fundamentais tanto para a criação quanto para a recepção, além de funcionarem como filtro, uma lente pela qual vemos e sentimos, também funcionam como um amálgama.

Por meio dessas considerações podemos mesmo imaginar quais seriam as paisagens, as cores, luzes, cheiros, os sons que foram trazidos pelas vozes dos cantores de rua da meninice de Zumthor, os quais vibravam nos corpos presentes. Memórias que eram materializadas pela percepção do menino e dos demais. Rememorações que eram atualizadas e que, potencialmente, tocavam os espaços subjetivos de cada um, estabelecendo conexões afetivas e criando novas paisagens. Os corpos dos cantores de rua traziam em si mapas, estradas e conduziam Zumthor e os demais a outras paragens em uma experiência de criação coletiva pelo contágio e pela troca: “[...] sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral” (Zumthor, 2014, p. 42). Suas vozes plenas de marcas subjetivas, mas também sociais no contato com os corpos dos ouvintes, produziam poéticas singulares.

A voz, não obstante ser singular como experiência, é, portanto, um acontecimento relacional, dado que precisa do outro para fazer sentido, ressoar, estabelecendo uma relação de alteridade. É manifestação da intimidade do emissor que se movimenta em direção ao outro e o toca, é expressão e impressão ao mesmo tempo. E assim, como pontua Pereira (2015), é o sujeito que ressoa em toda sua extensão, pois, quando emitimos um som vocal, fazemos uso de tudo aquilo de que somos constituídos: biologicamente, nosso corpo, sexo, saúde; psicologicamente, evidencia nossos estados emocionais e também a esfera socioeducacional, pois são reveladas as circunstâncias sociais, os grupos em que estamos inseridos. Desse modo, nossa identidade vocal assemelha-se a uma digital, cada sujeito tem a sua voz com suas particularidades, que vai se formando ao longo da vida.

Dal farra (2015, p. 274) nos chama atenção sobre os aspectos da subjetividades e pessoalidades dentro da voz, quando enuncia que “[...] só eu posso saborear as palavras com minha língua e minha boca, porque a ninguém mais as palavras podem soar como a mim me soam.” As palavras possuem, também, gosto e, quando emitidas, nos deixam um rastro de sabor, visto que acessam esferas que nos são próprias e adoçam ou azedam os sentidos de quem as recebe, acessando-lhe, também, as memórias e vivências.

Zumthor (2005), no capítulo “Poesia e Corpo”, preconiza a poesia como situada/originada em um espaço/tempo anterior à linguagem. A poesia começaria, então, no toque na pele, na dor sentida, no cheiro, no sabor, na luz que atravessa a retina, no gosto doce ou amargo que se fez sobre o palato? Seria esse momento do resvalar sensível no corpo o nascer da poesia? O autor indaga: “Qual a natureza dos laços que ligam a poesia ao nosso corpo?” (Zumthor, 2005, p. 140). Antes mesmo de significarmos a emoção, já estaríamos produzindo poesia?

A palavra proferida, pois, teria um quê de carne também? Como ressoa nos versos da poeta portuguesa, Natália Correa (1999), a poesia que emana do corpo se oferece ao mundo como experiência sensível a uma mesa posta para ser vivida, consumida pelo outro:

Sou uma impudência à mesa posta
de um verso onde eu possa escrever.
Oh, subalimentados dos sonhos,
a poesia é para comer!¹

Não há, pois, permanência da palavra dita apenas no contexto verbal, uma vez que ganha o espaço ela altera os corpos ouvintes. Zumthor (2005) considera que os corpos dos presentes são redimensionados fisiologicamente com a vocalidade poética, com o movimento das ondas sonoras produzidas na performance. Durante a recepção, o corpo do receptor é movido sincronicamente ao movimento do corpo sonoro do *performer*. Um corpo que, em toda sua integridade, emite um comunicado afeta a carne, os sentidos do outro, alterando-lhe as configurações internas.

Seguindo esse percurso na busca de informações, ocorrências que nos afetam e constituem, trago algumas reminiscências de minha infância, as férias na roça, a lembrança da voz pastosa e arrastada de tia Delfina, contando histórias de gente morta e de parentes que sumiram no mundo. A voz se misturando à imagem do seu rosto magro e enrugado, torrado de sol, com o cheiro do fogão a lenha e do café adoçado com rapadura, a luz da lamparina

¹ Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia238.html>. Acesso em: 14 jun. 2020.

formando figuras aterrorizantes nas paredes da casa. Trazer para o corpo a memória do vivido nos permite reorganizar e ressignificar tudo e todos que, cotidianamente, nos constituíram e nos conduziram.

Quem não tem em si gravada a voz exaltada de um pai descontente com a bagunça, voz que era capaz de fazer tremer e arrepiar a pele, ou ainda a voz de um cantor preferido que nos aguça e nos retira do espaço cotidiano, nos transportando para outros lugares? Essas marcas invisíveis que trazemos no corpo influenciam nossas escolhas, nossas leituras de mundo, nos direcionam. É através da e pela carne que nascem nossas imagens liminares como sementes.

Em nossas configurações subjetivas, quais marcas trazemos gravadas de vozes, gritos, versos de canções, histórias, falas de familiares, professores e companheiros de vida? O quanto fomos alterados, desestabilizados não só pelas sensações físicas advindas do que vimos, sentimos, degustamos, mas também pelo que ouvimos? Muitos estudiosos afirmam que, já no útero, o feto, aos quatro meses de gestação, pode ouvir os sons ao redor. Os bebês possuem grande capacidade de audição e, ao nascer, a voz humana já é para ele conhecida. E nessa fase inicial da vida começam a distinguir a voz da mãe.

Reys (2012) assegura que nessa operação, em que o bebê busca distinguir a voz da mãe para a voz do pai ou familiar, está o início da formação do pensamento humano. E tanto o ritmo quanto a melodia e o afeto que a voz materna resvalam possuem importante papel na aquisição da linguagem pela criança, como o próprio nascer da poesia. Assim como os corpos dos pais junto com as palavras proferidas por eles são os primeiros textos de um bebê; nesse processo, os movimentos, os gestos, as carícias, a entonação da voz levam a criança a estabelecer relações e construir significados. A melodia da voz, mesmo nas mais simples experiências do dia a dia, envolve um processo complexo de formação humana, estabelecendo as primeiras relações da criança com o mundo.

Seja em uma narrativa de história, canção ou poema, a voz tem poder de despertar sentidos e memórias afetivas em nós. Pode nos fazer rememorar momentos, paisagens e é capaz de estimular sensações, até temperaturas e sabores. As palavras podem nos ser frias, quentes, amenas, geladas, frescas como manhãs de outono, ou abafadas. As sensações que nos despertam são conduzidas pelos elementos que o locutor constrói em sua ação. Podem mesmo evocar memórias de odores. Em certa medida, despertam em nós a sinestesia e nos conduzem para o desenvolvimento de sentidos atrelados às sensações. As palavras proferidas

podem evocar sensações de cor e luz, podendo ser sombrias, escuras, ou muito iluminadas, sempre considerando o seu narrador como o responsável por conduzir essas sensações, na criação e desenvolvimento da fala.

A voz do *performer*, especificamente, pode variar de alto e rompante até a um sussurro, um sopro suave, uma carícia, se assim a narrativa pedir: “[...] com a voz também se toca, se tateia, se abraça, se soca, se afaga, se acaricia, se”... (Sisto, 2012, p. 47). A voz se dirige primeiro aos sentidos, à pele, ao contato, à intimidade com o ouvinte. Fenômeno imaterial, ou de uma “materialidade invisível” (Pereira, 2014, p. 54) que não podemos tocar, mas que contem peso, volume, espessura, textura, suor, sabor.

O teatrólogo Antonin Artaud (1997), depois de sua obra manifesto, buscou elaborar técnicas vocais para que as vozes dos atores, alcançando uma potencialidade tal, pudessem tocar, arranhar, bater, escavar, fazer a pele tremer. A palavra deveria atingir um grau de uma materialidade tal que se tornaria gesto e ação, pois, para o autor, as palavras despertam as dimensões espaciais, possuem em si mesmas uma fisicalidade, com peso, volume, vibrações, cheiro.

A palavra, para o teatrólogo, deveria atingir qualidades tão intensas que pudessem exaltar, encantar, “martelar sons”, precipitando-se no espaço, fraturando o véu mimético e atingindo os corpos de forma mais orgânica, rompendo a “sujeição intelectual à linguagem” para criar o que ele denomina como uma “intelectualidade nova e mais profunda” (Artaud, 1997, p. 103). Como o autor reflete, não há uma separação entre corpo, voz, gesto, sensação: “[...] De um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito!” (Artaud, 1997, p. 60).

Trago Artaud no fechamento deste trabalho com intuito de reiterar a potência da voz para a *performance*, pois o legado desse autor para as artes performativas merece estudo bem mais detalhado e profundo que aqui. A vitalidade e a profundidade que o teatrólogo propõe para a *performance* oral, abandonam convenções, buscam um novo lirismo em que as palavras tornadas vivas possam se precipitar, como que arremessadas, atingindo “não pelo ouvido, mas pelo peito do espectador” (Artaud, 1997, p. 186).

Nessa perspectiva, podemos inferir sobre a relação de interdependência entre palavra escrita e a poética oral, em que o corpo, dionisiacamente, no sentido de pulsão vital, traz os fios que ligam texto e espectador. Poderíamos, então, concluir, ainda, que a poesia busca,

espera por uma voz que lhe dê amplitude e corpo, que preencha lacunas, ressignifique e alargue os sentidos.

Não há como separar o corpo da poesia, o corpo produz poesia e poesia produz linguagem corporal em quem *performa* e em quem assiste. A poeticidade está na apreensão, na percepção integral do ato performativo e não nas informações contidas no texto. A voz emana e reverbera, transborda a poesia pelos e nos corpos.

A *performance*, então, é uma construção coletiva de significados e tem, pois, a qualidade de modificar estruturas e alterar a percepção comum das coisas e o conhecimento pelas relações vivas, de quem *performa* e de quem assiste. Está intrinsecamente ligada à sensibilidade, à concretude, uma vez que é centrada na presença de corpos vivos, abraçando tudo o que esses corpos trazem consigo, memórias, signos, marcas. Dinâmica e transitória, pode vir a produzir imprevisibilidades e complexidades tamanhas como a vida mesma. A *performance*, realmente, não é inocente, como bem avaliou Zumthor.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

AZEVEDO, Sonia. Memória: criação e recepção nas artes da presença. In: *Anais do VII Congresso ABRACE, TEMPOS DE MEMORIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações*. Porto Alegre, 2012.

AZEVEDO, Sonia. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte. UFMG, 2009.

DAL FARRA, Zebba. Palavra Muda. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. *Contaço de Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces*. São Paulo: Edições SESC, 2015. pp. 274-287.

FERREIRA, Gilmar Leite. *Corpo e Poesia: para uma educação do sensível*. Curitiba: Appris, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Corporeidades... Inspirações Merleau-Pontianas*. NATAL: Editora do IFRN, 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Práticas Lúdicas na Formação Vocal em Teatro*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico, *Cadernos de Subjetividade*, v. 01, n. 02, pp. 241-251, PUC/SP. São Paulo, set./fev., 1993.

ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997, pp. 25-34.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, pp. 28-51, 2006.

SISTO, Celso. *Textos e Pretextos sobre a arte de contar histórias*. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Artigo recebido em 16/05/2020 e aprovado em 17/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v1i01.31584>

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

ⁱ Ana Julia Toledo Netto - possui graduação em Educação Artística pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1997), especialização em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2004) e Mestrado Profissional em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018). Atualmente é professora regente da Prefeitura de Juiz de Fora, atuando em projetos de arte educação no ensino fundamental I e II e projetos para formação de leitores. Tem maior experiência na área de arte educação com ênfase em Contação de Histórias. Pesquisa corpo poético e performance. julaitoledo@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9912002972140707>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-8257>

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

