

# TEATRO, PALAVRA, PERFORMANCE: PENSAR A VOZ PARA ALÉM DA EXPRESSÃO\*

Gilberto Icle<sup>1</sup> e Celina Nunes de Alcântara<sup>2</sup>

**Resumo:** Este texto problematiza a questão da voz no trabalho do ator, a partir das novas configurações cênicas das últimas décadas. Parte-se da perspectiva da expressão, como dimensão a ser ultrapassada, para pensar outras possibilidades para a presença da voz no teatro. Apresenta-se a voz como materialidade, ultrapassando, assim, o nível semântico que a caracteriza. Opera-se em três blocos argumentativos. No primeiro, mostra-se a articulação da voz com a palavra. No segundo, efetiva-se a relação da voz na sua possibilidade de ato, portanto, como performance. Por fim, o terceiro bloco argumentativo, circunscreve a voz na sua possibilidade ética de constituição de si mesma aduzindo o elemento poético da voz em sua dimensão constitutiva e ascética.

**Palavras-chave:** Teatro. Voz. Performance. Ator.

**Abstract:** This paper discusses the voice in the work of the actor from the point of view of the new scenic configurations of the last few decades. We depart from the perspective of expression as a dimension to be overcome in order to reflect upon other possibilities for the presence of the voice in theatre. The voice is presented as materiality, thus, going beyond the semantic level that characterizes it. We operate in three argumentative blocks. In the first, we show the articulation between the voice and the word. In the second, the relationship of the voice in its possibility to act, as performance, is effected. Finally, the third argumentative block circumscribes the voice in its ethical potentiality for the constitution of oneself, adducing the poetic element of the voice in its constitutive and ascetic dimension.

**Keywords:** Theatre. Voice. Performance. Actor.

As mudanças na cena contemporânea impuseram consideráveis deslocamentos nos modos de realização do espetáculo euro-americano e nas pedagogias que envolvem o que chamamos de teatro, seja na formação do ator, seja nos usos sociais do teatro.

Muitas dessas mudanças encontram-se na esteira e em associação com transformações na Filosofia, na Antropologia, nas ciências de um modo geral, e, também, na vida cotidiana. Uma dessas rupturas trata da reconfiguração da noção de expressão, no seio do pensamento contemporâneo euro-americano. A expressão, tida como manifestação de

\* Texto realizado a partir de pesquisa financiada pelo CNPq.

<sup>1</sup> Ator e diretor do grupo Usina do Trabalho do Ator. Coordenador do GETEPE/UFRGS. Doutor em Educação. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>2</sup> Atriz do grupo Usina do Trabalho do Ator. Participante do GETEPE/UFRGS.

Mestre e doutoranda em Educação. Professora do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

um universo interior, fez parte, por longo tempo, da estruturação de um discurso verdadeiro sobre arte e sobre pensamento. Entretanto, a Filosofia, a partir, sobretudo, do que se convencionou chamar de *virada linguística*, tem problematizado de modo pontual a figura da expressão como elemento por intermédio do qual, termos associados como interpretação, representação, discurso, signo, voz, oralidade, têm sido problematizados e complexificados.

O teatro é sensível a tais mudanças e, por vezes, protagonista, ele mesmo, de mudanças que impulsionam outras áreas de conhecimento. Lehmann sintetiza, sob o jargão *Teatro pós-dramático*, algumas dessas modificações que emergem do trabalho de encenadores contemporâneos, em especial, a partir da década de 1970.

Dentre tantas características apresentadas pelo autor alemão, uma é fundamental para localizarmos o foco deste artigo: a materialidade do corpo, da presença que constitui o acontecimento teatral. Para Lehmann, “o teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos a lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada” (2007, p.18). Nesse sentido, tanto o ato como a apreciação estética “[...] têm lugar como uma ação real em um tempo e lugar determinados” (2007, p.18). Assim, neste artigo, pretendemos discutir como a presença encontra termo no trabalho vocal do ator, a par-

tir da ideia de que existem planos da vocalidade que ultrapassam, transbordam e diferem da noção de voz compreendida como expressão.

Portanto, o que este texto quer, ainda que brevemente, é poder pensar na voz do ator, não apenas como expressão, como constituição de um aparato de habilidades técnicas capazes de fazerem funcio-

nar o aparelho vocal em benefício de uma comunicação eficaz em cena, mas antes como lócus e potência de acontecimento corpóreo vocal. Com efeito, o trabalho vocal do ator não pode prescindir completamente de sua dimensão expressiva, no sentido do significado do que quer expressar, ou seja, das ideias presentes em um texto, mas o que este texto gostaria de propor é a possibilidade de se pensar a voz para além da expressão – ao menos a partir de três dimensões distintas e solidárias: na sua articulação com a palavra; na sua existência como performance; e na sua configuração como uma *poiética* de si mesma.

Este trabalho parte, entretanto, da noção de que a voz no teatro é antes de tudo uma experiência, uma experiência de voz, uma voz experiência. A voz não existe para nós, atrizes e atores, homens e mulheres de teatro, senão na relação com o Outro da cena. Mas é o estatuto dessa relação, dessa experiência, que pretendemos discutir aqui, pensando alguns aspectos que vão ultrapassar a expressão em benefício da materialidade, da corporalidade e da constituição de si.



Celina Nunes de Alcântara, no espetáculo CINCO TEMPOS PARA A MORTE, foto de Claudio Etges (grupo Usina do Trabalho do Ator, Porto Alegre)



Para pensar a voz, para além da expressão, vamos propor algumas operações teórico-práticas que possibilitem articular diferentes campos de saber e conhecimentos especializados. A primeira operação é explorar a relação entre voz e palavra, para procurar perceber o que há para além da expressão.

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, executar infinitas gamas de arranjos vocais que dão conta de como proceder com um texto em situação de performance. Tratar-se-ia de melhor expressar tanto os sentimentos da personagem, quanto as intenções do diretor, do autor, do grupo ou companhia e/ou do próprio ator. Nesse caso, toma-se o texto por sua natureza escrita. Esse tipo de compreensão, da voz como expressão, pensa o trabalho vocal como sendo um trabalho sobre a palavra oralizada, sobretudo naquilo que ela é capaz de esclarecer do sentido da cena, da trama, do nível semântico da obra.

Não se trata aqui de negar o valor de um trabalho sobre o texto para melhor expressá-lo, mas, antes, de tentar pensar esse universo (da prática vocal em teatro) de modo a transcender essa relação primeira com o texto, extrapolando seu poder de expressão.

Zumthor (1993) tem um papel fundamental

nessa perspectiva, a de compreender a voz na espessura de seu referente. Para além de seu nível semântico, a voz, para ele, configura não apenas o meio, mas também o suporte por intermédio do qual o indivíduo dá voz à sua oralidade.

Na cena contemporânea, alguns exemplos de utilização da voz são extremos em relação à sua corporalidade, evidenciando um papel não semântico para a oralidade. A performance como linguagem é exemplar nesse sentido, pois em muitos casos o uso da voz é apenas efeito de presença e não articulação semântica. Conforme Lehmann, assim, tem-se a impressão, ao nos defrontarmos como uma

performance nessa perspectiva, de que “as figuras cênicas” (2007, p.49) falam diante da inexistência de um diálogo. Ou ainda, que nesse contexto performático, “seria mais correto dizer que elas são faladas pelo autor do roteiro cênico ou que o público empresta a elas sua voz interior” (LEHMANN, 2007, p.49).

Esse tipo de poética teatral não é tão rara e o que se convencionou chamar de teatro pós-dramático elenca uma série de artistas da cena que, na sua diversidade poética, sustentam diversas formas de trabalhos vocais nos quais se



Celina Nunes de Alcântara, no espetáculo CINCO TEMPOS PARA A MORTE, foto de Claudio Etges (grupo Usina do Trabalho do Ator, Porto Alegre)

[...] opera uma peculiarização mas sobretudo uma disseminação das vozes, [...]. Encontram-se a modulação e a gradação da *voz solo*, como nos monólogos de Jutta

Lampe, Edith Clever ou Jeanne Moureau; a concentração *coral* e a *dessacralização* da palavra; a exposição da *physis* das vozes no grito, no gemido, nas vociferações animalescas, na sua espacialização arquitetônica. Simultaneidade, poliglotismo, coro e 'arias-gritos' (Wilson) contribuem para que o texto se torne um libreto semanticamente irrelevante e um espaço sonoro sem limites precisos - basta pensar em Schleeef, Fabre e Lauwers em grupos teatrais como Maatschappij Discórdia, Hollandia, La Fura dels Baus e Théâtre du Radeau. Desfazem-se as fronteiras entre a linguagem como expressão da presença viva e a linguagem como material linguístico preestabelecido. (LEHMANN, 2007, p. 257)

Os grupos e trabalhos teatrais, mencionados acima, fazem operar a voz como uma espécie de dispositivo vocal no qual a sonoridade produzida pelos atores não assume o protagonismo das funções que a oralidade pode ter em cena. Assim, trata-se de exemplos extremos de espetáculo e performances, com ou sem palavras, mas com oralidade, nos quais a voz funciona como elemento de composição, antes que como instrumento de interpretação de um significado preestabelecido. O corpo da voz, nesses casos, constitui por si só a significação. Ela - a voz - deixa de ser apenas o suporte de um significado para se presentificar como materialidade e nessa condição significar. Nesse sentido, a realidade das vozes torna-se por si um tema.

Mas, para além desses casos extremos e experimentais, podemos pensar, ainda, no corpo que a voz tem quando expressa um texto, quando um ator diz algo a outro, ou quando ele endereça à plateia a sua fala. Afinal, a voz não é apenas a extensão do corpo, ela é corpo, constitui-se por qualidades psicofísicas que podem ser dimensionadas por características comumente atribuídas ao corpo: variação de tonicidade, níveis diferenciados de energia, possibilidade de transformação a partir de um trabalho técnico preciso, entre outras. Trata-se, portanto, de pensar naquilo que transborda a expressão, que a ultrapassa,

que vai além da simples transmissão de significados. Como podemos pensar essas experiências do ator - que obviamente envolvem a expressão - para além do que se expressa?

Talvez pensá-la naquilo que ela pode proporcionar de significância, não pelo que é dito através das palavras (compreensão intelectual), mas, justamente, por aquilo que é expresso por um todo corporal que tem, nas palavras, parte da configuração dessa expressão.

Uma segunda operação a ser realizada aqui é pensar a voz como ato, como performance vocal, como experiência de performatividade, como performance da oralidade.

A ideia de que jogamos, de que teatralizamos todo o tempo, não é nova, e não há novidade em



Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche, no espetáculo CINCO TEMPOS PARA A MORTE, foto de Claudio Etges (grupo Usina do Trabalho do Ator, Porto Alegre)



dizer que, na vida cotidiana, já performatizamos, a nós mesmos, para jogar os jogos sociais. Utilizamos, portanto, a voz nessa dimensão de ato, não apenas como portadora de uma mensagem, de um conteúdo, mas também na sua espessura corporal, na sua ação física. Essa ideia já estava apontada em Nicolas Evreinoff (1930), na sua obra fundante, *Le théâtre dans la vie*, de 1929. Essa obra inaugura, de certa forma, a discussão sobre a teatralidade, mostrando como vivemos nossas vidas a partir de um instinto teatral que nos conduz a atuar o tempo todo. O teatro, ou ainda, o espetáculo de teatro, seria para esse autor um caso extremo da teatralidade cotidiana. Essas ideias impulsionaram o que mais tarde Erving Goffman iria estudar como “as relações face a face” na “presentificação do eu na vida cotidiana” (1975). Pensar o cotidiano como teatral, teatralizado, foi o ponto de partida dos *Performances Studies*, teorização circunscrita entre as Artes do espetáculo e a Antropologia, a partir do encontro do diretor norte-americano Richard Schechner e do antropólogo Victor Turner.

Nessa perspectiva teórica, a performance é compreendida como o espaço no qual o fazer se confunde com o ser, pois

tudo que é é. Dentro do ser há o agir, ação que realiza algo, de tomar para si algo. Tal noção não é difícil de ser compreendida. Estamos sentados em um café neste momento. Você está conversando comigo e eu conversando com você; logo ali, um homem está bebendo algo enquanto lê um jornal; e movendo-se por entre as mesas, os garçons estão trazendo para as pessoas seus drinks, recolhendo os pratos, e por aí vai. Cada um aqui, mesmo aqueles que nada fazem, estão fazendo algo. O universo é pleno de agir. (SCHECHNER et al., 2010, p. 27)

Com efeito, trata-se de pensar a voz justamente na sua possibilidade performática, como performance, ou seja, como ato, não reduzida, portanto, à transmissão de uma mensagem, mas a uma ação que transforma aquele que a pronuncia, tanto quanto aquele que é co-presente ao ato performático, tal como nos diria Paul Zumthor (1993).

Essa mesma ideia, a da palavra como performance, é também explorada pela noção de performatividade, da qual o filósofo inglês John Austin

(1975) é um de seus maiores expoentes. Pode-se encontrar, na teoria dos atos de fala de Austin, a distinção entre atos de fala *constatativos* de atos de fala *performativos*. Para o Austin de *How to do things with words* (1975), uma *sentença performativa* ou *proferimento performativo* é um ato de fala que indica a realização de uma ação. Nele, dizer é fazer. Isso explica porque, para Austin, o performativo não trata de um mero dizer que buscaria tão só descrever um fato ou um estado de coisas, de constatar-los – e aqui se depreende o sentido dos atos de fala constatativos. Trata-se, entretanto, de um uso da linguagem, em cujos proferimentos, se ultrapassariam os limites do próprio meio (a fala, o corpo) e da própria significação (pela fala, pelo corpo).

Essa discussão, no campo da Filosofia, configurou o que se convencionou chamar de *virada linguística*, produzindo uma nova concepção de linguagem e de palavra e tendo para o teatro acento singular nas últimas décadas.

A Filosofia da Linguagem, a Literatura e outros campos do saber aludem ao corpo da voz como a possibilidade de materialidade da própria voz. Trata-se de um ponto fundamental para o trabalho do ator, pois ele carrega em si a discussão da presença, ou da co-presença do ator. Quando estamos em cena, afinal, *tocamos* o Outro da cena (plateia e demais atores) com nossas vozes. Agimos na materialidade daquilo que se expressa e não apenas na expressão de algo. Seria o mesmo que dizer que se trata de acreditar no poder corporal da voz.

A terceira operação que este texto propõe, para pensar a voz para além da expressão, seria pensá-la como *poiética* de si mesma. Isso significa dizer que expressar as intenções de um texto, fazer sua materialidade corporal ressoar na plateia, interpretar as nuances de significado de um referente qualquer, constitui, sob o ponto de vista da experiência da voz, não apenas a realização de uma tarefa, mas a constituição, a formação do próprio ator.

Essa intuição já estava claramente plasmada nas ideias de Constantin Stanislavski (2007), para quem o trabalho sobre si mesmo constituiria a instância fundamental para a preparação do ator. Não é difícil perceber que, na história da Pedagogia do Ator, durante o século XX, diretores-pedagogos, os mais diversos, pensaram no ator não apenas como um executor, como um intérprete das ideias do dra-



Dedy Ricardo e Thiago Pirajira, no espetáculo CINCO TEMPOS PARA A MORTE, foto de Claudio Etges (grupo Usina do Trabalho do Ator, Porto Alegre)

maturo, mas como um criador, como um artista que se faz, que faz a si mesmo na sua *poiética* teatral, inclusive sendo intérprete do dramaturgo.

Não podemos nos esquecer de considerar as contribuições de Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, como fundamentais para pensarmos o modo como as práticas vocais foram se constituindo no campo teatral. Por isso mesmo, cabe aduzir a centralidade que tais diretores deram à constituição de si mesmo, como ser ético, conduta que era demandada dos atores.

É evidente que o trabalho vocal, para eles, constituía uma instância eficaz de tornar-se sujeito *na* e *da* sua prática. Cada um, na sua perspectiva de trabalho, fez proposições que demandavam do ator engajamento e transformação em um nível que podemos chamar de psicofísico.

Nesse sentido, o trabalho sobre a voz talvez possa ser pensado como uma ascese (FOUCAULT, 2004) que se erige no campo teatral. As práticas que fundamentam o trabalho em teatro estão impregnadas de formas e exercícios que podem remeter a uma ascética, tanto no sentido do que se refere a um cultivo do corpo biológico, quanto naquilo que se relaciona à espiritualidade, como autoconhecimento. Isso porque tais exercícios buscam uma expressividade física, a partir da unidade entre aquilo que é espiritual e corpóreo; ou seja, entre aquilo que vamos nomear, precária e provisoriamente, de plano do intangível (emoção, sentimento, *élan*, vida) e a concretude da ação que se desenrola no tempo e no espaço. É importante deixar claro, desde já, que essas são dimensões inseparáveis; e se procedemos a uma separação neste contexto reflexivo, o fazemos na tentativa de

delinear com mais clareza aquilo que seria o cerne dessas práticas que, por sua vez, engendram uma possibilidade ascética naquilo que elas provocam de transformação e constituição de si nos indivíduos/sujeitos dessas práticas.

Entretanto, esse acesso a si mesmo não se opera senão no próprio processo criativo, na criação. Por isso, a *poiética*, na perspectiva de René Passeron (1997), refere-se ao que ele nomeia como conduta criadora, mas apenas aquilo que ela tem de criador, ou seja, de prática. A sensibilidade não está ausen-



te da conduta criadora, entretanto, o artista não é mais sensível do que qualquer outro, mas ele é daqueles que passam ao ato.

Portanto, o que procuramos desenvolver neste texto – e na nossa prática, como artistas da cena e professores de teatro – é compreender a dimensão poética e *poiética* da voz no trabalho do ator. Para isso, a inspiração de Sara Lopes (2005), para quem a voz pode ser obra de arte, que se articula à ideia de uma voz que, na sua experiência teatral, pode fazer aflorar a constituição de um ator, a partir de uma conduta ética, no próprio processo do fazer, na própria conduta criativa, na coisa se fazendo, no *devoir*.

Para a autora, compreender a voz como objeto de arte implica perceber suas funções e características, como material da linguagem da representação teatral, ou seja, em sua função poética. Para Lopes, a função poética diz respeito ao uso da voz que extrapola o uso cotidiano, a função utilitária da linguagem, de transmissão de ideias ligadas ao significado das palavras, pois ela cria “o gesto vocal” (LOPES, 2005, p.91), aquilo que ao mesmo tempo comenta e diz de si mesmo.

É esse gesto que identifica, com efeito, o sentido da palavra proferida pela figura do narrador, na filosofia de Walter Benjamin (PEREIRA, 2006). Palavra vocalizada que traz as marcas de um tempo e de um espaço diverso daquele em que se enuncia, palavra matizada pela voz da tradição, pela experiência do tempo na voz corporificada.

Essa dimensão poética se diferencia da dimensão cotidiana, justamente porque, como nos ensinou Barba (1993), ela é constituída, para além do nível da expressão, mas não existindo fora dele, daquilo que o diretor italiano chamou de pré-expressividade: um nível de organização do *bios* cênico no qual o corpo, e também o corpo da voz, encontra respaldo para se tornar crível, além de inteligível.

Trata-se, assim, de uma voz que se constitui, ao mesmo tempo, de procedimento técnico e movimento interno, o que possibilita a expressão diferenciada no acontecimento teatral. Ao fim e ao cabo, o legado stanislavskiano, no qual a organicidade é fruto de uma busca interna para conferir autenticidade ao nível semântico da expressão, não cessa de nos perseguir. “É pela vocalidade poética que os significados se tornam coisas” (LOPES,

2005, p. 91). Ou seja, é aí que a voz assume sustância, materialidade, podendo nos tocar numa medida que é física, uma vez que “nas vibrações de uma voz se desenrola um fio que liga, às palavras, os sinais vindos da experiência” (LOPES, 2005, p.91).

Voz que expressa, mas também que cria, que é corpo e que toca o corpo, que abriga e acolhe, mas também que expulsa e pulsa.

## REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BARBA, Eugenio. *La canoa di carta*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- EVREINOFF, Nicolas. *Le théâtre dans la vie*. Paris : Librairie Stock, 1930.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LOPES, Sara Pereira. A voz em sua função poética. *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Artes: UNICAMP, Campinas, ano7,v.7, n.1, 2005.
- PASSERON, René. Da estética à poiética. *Porto Arte*, Revista do Mestrado em Artes Visuais, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.8, n.15, p.103-116, nov. 1997.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. *Educação & Realidade*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 31, n.2, p.61-78, jul./dez.2006.
- SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educação & Realidade*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.35, n.2, p.23-35, mai./ago. 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.