

A relação entre o texto escrito e a vocalidade no teatro: contribuições a partir de Paul Zumthor

Janáina Träsel Martins

Este artigo trata da relação entre o texto escrito e a vocalidade na representação teatral. A partir das considerações que Paul Zumthor levanta sobre a memória da cultura oral, relacionam-se as implicações da oralidade com o modo como é considerada na contemporaneidade a relação entre o texto dramático escrito e a sua conseqüente enunciação na performance teatral.

Percebe-se que, na atualidade, muitos atores apresentam dificuldades em interpretar oralmente um texto escrito, em enunciá-lo em cena. Procura-se aqui, refletir sobre a influência da cultura escrita no que diz respeito a tais dificuldades. Pois, desde o advento da escrita, foi se abrindo um abismo entre o texto escrito, a comunicação oral e o corpo: é como se a palavra tivesse ficado fixada apenas em sua forma escrita e perdido sua corporeidade.

Para compreender estas relações entre texto escrito e vocalidade, primeiramente “convém definir em qual momento histórico e em qual área cultural nos colocamos, pois o texto não é sempre, longe disso, o elemento prévio e fixo que o palco teria como missão servir ou ilustrar: encenar, no sentido ocidental. De fato, foi apenas a partir do início do século XVII que o texto precede a representação e que o ator se coloca a serviço de um texto de um autor: antes havia uma estreita aliança dos corpos e das palavras e o ator improvisava a partir de roteiros conhecidos” (PAVIS, 2003:189).

Para tanto, busca-se na memória as contribuições que as culturas orais, anteriores à escrita, possam oferecer. As considerações aqui enfileiradas foram realizadas a partir das reflexões do historiador Paul Zumthor, que revelou fatos históricos, memórias das culturas e tradições orais, recuperando informações esquecidas pela contemporaneidade e, assim, une elementos da experiência passada com o presente.

A partir de suas considerações, apresentam-se, aqui, reflexões sobre a relação do texto poético escrito com o texto poético vocalizado, a influência da cultura oral e da cultura letrada/escrita na sua relação com o desempenho teatral. Da escrita à oralidade ou da oralidade à escrita: eis os caminhos aqui percorridos.

Trata-se de atender à premente necessidade de prevalência da voz sobre a escri-

Fonoaudióloga. Especialista em voz. Mestre em teatro. Professora colaboradora da disciplina de expressão vocal do curso de Artes Cênicas da UDESC.

ta, assumindo as funções que ela possui dentro da vocalidade poética que lhe pertence, recusando reduzir o ato vocal ao produto de uma escrita que sufoca os ecos da voz viva. Trata-se, pois, da valorização dos modos de existência vocal como objeto da percepção sensorial-corpórea, motivando-a com a presença do corpo da qual emana.

Para um entendimento das relações entre o texto escrito e a performance oral teatral serão levantadas reflexões sobre como é constituída a obra oral no espetáculo teatral.

Primeiramente, cabe ressaltar que a arte vocal no teatro recebeu diversos tratamentos ao longo dos tempos, de acordo com os períodos históricos, da cultura oral à escrita.

De acordo com Zumthor (2001) há vários tipos de culturas orais: a cultura de oralidade primária, em que os grupos sociais não comportam nenhum contato com a escrita (como, como passado, quando não havia a escrita, e, atualmente, os grupos sociais isolados ou analfabetos); a cultura de oralidade mista, que ocorre quando a influência do escrito permanece externa, parcial ou atrasada; e a oralidade segunda, que se recompõe com base na escritura, em um meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário.

As culturas orais possuem como funções a comunicação e a transmissão de ensinamentos e tradições, construindo a memória de sua cultura. Atualmente, além da memória cultural coletiva englobar como meio de comunicação a oralidade, envolve também a escrita e a mídia eletrônica.

O teatro também é um meio onde se cultiva a história social e cultural como produto da memória coletiva, da tradição, sendo que este foi influenciado com o advento da escrita - a palavra poética oralizada em cena é fruto da memória das influências culturais.

A cultura e a memória estão associadas: a história da vida social e cultural da coletividade, as suas tradições e transmissões de conhecimentos recorrem à memória. É ela uma estratégia cognitiva que resulta da percepção do mundo, atua como o conhecimento organizado do mundo, influenciando sobre a maneira com que cada indivíduo o percebe, a consciência que detêm de sua sociedade, de suas tradições e culturas. Somos produtos da cultura, além de outros fatores, como a hereditariedade. E a retenção das informações culturais não ocorre somente no plano mental, na memória como produto do pensamento, mas ocorre nas percepções do corpo como um todo, enquanto morada da cognição, como afirma Merleau-Ponty (1994).

Assim, a relação corpo-voz na performance teatral recebeu diversos tratamentos de acordo com a cultura vigente e suas concepções sobre o mundo.

Zumthor (2001) pesquisa as épocas em que o modo de existência da poesia foi principalmente oral. A transmissão dos conhecimentos eram dados oralmente, já que não havia a escrita. O aprendizado era produto da voz, associado às experiências do corpo. Nas tradições orais, toda palavra se ligava ao corpo-voz, e a voz era um fator constitutivo da performance do poeta oral. Como averigua Lopes:

“A cultura oral fez emergir uma linguagem que modulou a interação humana por milhares de anos. Não que se constituísse numa linguagem diferente; era uma experiência diferente de linguagem: vivia no corpo. O pensamento era experienciado no cor-

po; as emoções habitavam os órgãos do corpo. Plenas de pensamento e emoções, as ondas sonoras fluíam através de um corpo e eram percebidas, sensorialmente, por outros corpos que experimentavam o pensamento / emoções contidos nas vibrações do som” (Lopes, 1997:17).

Com o advento da escrita, “a velha poesia oral, da qual se desenhavam pouco a pouco as paisagens, havia sido durante longo período renegada, ocultada, recalcada em nosso inconsciente cultural” (Zumthor, 2001, p.8). A escrita ocultou a vocalidade e a corporeidade inerentes ao texto. Havia, então, uma integração entre os corpos e as palavras, formando um conjunto que sofreu uma dicotomia com o surgimento da escrita e com os paradigmas então conformados.

A oralidade no século XX é muito diferente daquela de períodos anteriores, como constata Lopes (1997:30): “a experiência do pensamento e da linguagem transferiu-se definitivamente do corpo para a cabeça: a consciência de *quem sou* instalou-se no cérebro e a função do corpo passou a ser a de transportar o ser que *pensa, logo, existe*”. Desse modo, devido a estas acomodações culturais, além de ter ocorrido uma dicotomia da escrita com o corpo/voz, houve uma dicotomia no próprio corpo, na medida em que ele foi separado em partes para a sua análise: a experiência do corpo era um fato psíquico e estava dissociada da totalidade que o envolve e constitui.

No teatro, a relação entre a voz e o corpo também foi influenciada por essa análise mecanicista que estudava a voz em partes fragmentadas, separadas da sua totalidade. Atualmente, a voz tem sido vista de uma forma mais integral que a envolve, baseando-se na compreensão das relações corpo-mente como unidade e não como uma integração de partes distintas: a cognição emerge da corporeidade, expressando-se na percepção como movimento e não como processamento mental dedutivo de informações. De acordo com Varela (1994), a cognição não é a representação de um mundo pré-dado, é antes um processo ativo de formação de consciência, sendo as estruturas cognitivas gestadas por padrões sensorio-motores provenientes da vida real.

Estas relações condizem com a problemática da enunciação do texto escrito em cena. No que tange à relação do corpo-voz com a escrita, a oralidade no teatro ainda é fortemente influenciada pelo texto escrito, servindo esta tradição como um ponto de partida no quadro de referências para a concepção de um espetáculo teatral.

Esse hábito provém da forte influência do textocentrismo no fazer teatral do século XIX, onde a autoria escritural foi predominante. Tratava-se de um teatro baseado na crença de que o essencial do fenômeno cênico, de que toda verdade da criação estava contida no texto – daí a designação de textocentrismo – em que o texto era considerado quase sinônimo e finalidade da criação teatral. Mas ao longo do século XX existiram também movimentos de ruptura com estes conceitos tradicionais do teatro, porém, o texto não foi banido da encenação, apenas recebeu outras formas de tratamento, como adaptações, colagens e o uso de improvisações e criações coletivas. No entanto, a problemática trazida pelos modos de enunciação do texto escrito em cena ainda repercute.

Pois, como verifica Lopes (1997) essa memória letrada afastou a idéia de uma

arte oral, já que a fixação do texto, para sua permanência no tempo e no espaço, favoreceu o fechamento da re-criação vocal do texto, conduzindo à perda de organicidade na enunciação do ator.

Propõe-se, portanto, a re-integração da vocalidade ao gestual, um voltar a atenção aos aspectos corporais-vocais do texto:

A escritura não basta para fixar o texto, e, a todo instante, a boca se prepara para remanejá-lo ou até refazê-lo. Donde isto que, desde muitos anos, diversos estudos pretendem ter revelado: a influência que as formas de expressão oral teriam tido sobre a escritura. Mas seria preferível dizer que esses estudos mostraram em transparência, através da superfície escrita, a permanência de um modelo textual-vocal (ZUMTHOR, 2001:218).

Trata-se de perceber o texto escrito a partir de sua vocalidade, das sonoridades que dele emanam, sendo ele constituído tendo em mente os valores do corpo-voz. Trata-se de um voltar a atenção sobre os modos de existência do texto como objetos da percepção sensorial. É no ato de apreensão sensível de um texto escrito, no seu modo de constituição voco-sonora, que se definirá sua vocalidade. Na contemporaneidade, é permitido ao ator (e ao encenador), fazer uma re-leitura do texto, colocando a sua perspectiva, sua visão pessoal, criando a sua concepção na realização cênica, onde o teatro, mesmo ao recorrer à literatura dramática, vai além desta. Vai além porque o ator toma a palavra do texto escrito e a refaz no seu contexto imediato, no seu uso, re-criando o texto segundo as suas percepções e seu imaginário.

A memória cultural escrita é percebida aqui como uma capacidade criativa que ultrapassa a simples função de memorização e de reprodução do já existente. Ademais, representa a criação de novos sentidos, transformando o ato da enunciação da cultura. Assim, ao memorizar o texto escrito, o ator irá apropriar-se dele corporalmente, atualizando-o no contexto da performance. O imaginário do ator sobre as palavras escritas irá re-criar o já existente, transformando o material de acordo com a sua vocalidade. Tendo em vista que a memória cultural perpassa o corpo - mais que mental, ou escrita, a cultura é corpórea -, esta encontra-se em constante transmutação, de acordo com a percepção de cada indivíduo.

Deste modo, o ator alcançará, na sua relação com o texto, não apenas a declamação e a recitação no velho estilo, mas assumirá a função de criação, na medida em que re-cria suas ações verbais de acordo com seu presente imediato, em suas relações com os colegas, o público e com a cenografia em geral. Para esta re-criação das palavras estas devem ser trabalhadas tendo em vista a dramaturgia sonora do espetáculo como um todo. Essa aceção faz com que todos os valores de um espetáculo vibrem num todo harmônico, re-criados quando da apropriação corporal do texto escrito.

Transformar a palavra escrita numa vocalidade que emana poeticamente do corpo constitui um processo. Um processo de apropriação e sensibilização das palavras escritas pelo autor, num procedimento que é corpóreo e não apenas mental, como uma memorização intelectual de conteúdos. E, mais do que visualizar e criar imagens mentais sobre as palavras, como propôs Constantin Stanislavski (1989), o imaginário

das palavras deverá se dar corporalmente.

Para esta re-criação as palavras devem ser experienciadas em todo o corpo, reverberadas segundo os valores da voz, através da exploração dos diferentes ângulos que detêm.

A voz é que concretizará a palavra escrita. Através de seus recursos de intensidade, altura, ressonância, timbre, ritmo é que se articularão as significações da palavra. A maneira de pronunciar a palavra modificará seu valor. Por isso, cada ator irá vocalizar um mesmo texto escrito de forma diferente, de acordo com as suas percepções. Trata-se de uma percepção fundada no próprio corpo, onde se dá a relação sensório-cognitiva. Para Merleau-Ponty (1994) é através do corpo, da percepção, dos sentidos, que ocorre a apreensão - neste caso, a apreensão daquilo que subjaz às palavras.

A palavra escrita deve ser experimentada em sua totalidade física, imaginária e energética. O texto escrito deve ser internalizado pelo corpo do ator para que seja repercutido com organicidade.

Trata-se, pois, da busca pela significação da palavra escrita através do imaginário do contexto da enunciação. O imaginário cria a manifestação muscular, memória sensório-cognitiva das ações verbais. O desejo, a vontade e o imaginário subjacentes às intenções da personagem, corporificadas enquanto extratos físicos, constituem aquilo que dinamizará a voz no ato da fala, desencadeando novas possibilidades expressivas. Vibrando em cada osso, cavidade, caixa de ressonância, segundo o percurso que o ar percorre no interior do organismo, os estados da respiração, os modos como se manifestam muscularmente as intenções da personagem, as maneiras como ocorrem as dinâmizações das energias inerentes às intenções da vocalização. Essa conexão sensorial com as palavras encaminha para uma compreensão mais ampla do texto do ator que, desse modo, mais que comunicar e descrever rubricas, poderá criar jogos vocais e fonéticos cujos objetivos são sensibilizar e influir sobre a platéia.

Assim, o ator, apropriando-se do texto escrito e criando sua partitura segundo seu imaginário corpóreo-vocal, deverá trabalhar com as palavras como um signo¹ aberto em toda sua potencialidade de significação. A palavra vocalizada nunca deve ser vista como um signo fixo, mas também como criadora de outro signo, que se dá no ato da comunicação, pelas relações que daí emergem. A voz não se prende a um sentido de maneira imediata, ela busca seu lugar no contexto, como constata Zumthor (2001). Assim, a vocalidade do ator irá trabalhar sobre possíveis leituras a respeito das significações da palavra. Mais do que tentar transmitir uma mensagem importa o uso que o ator faz do texto no processo interacionista e dialógico com o espectador. As informações sonoras da voz devem ficar abertas aos significados que cada espectador interpretará, às múltiplas leituras e associações que podem ser realizadas.

Ao corporificar as palavras, a voz deixa em aberto um espaço a ser preenchido pelo imaginário de quem as recebe. Por isso, como assevera Féral (2001), mais do que vincular um sentido da palavra, o ator deve pôr-se à escuta da música da frase, do ritmo dos discursos e das sonoridades das palavras.

Trata-se de um brincar com a palavra, jogando teatralmente, foneticamente e sonoramente, criando sensações, impressões sensorio-perceptivas, criando a atmosfera sonora do espetáculo. A vocalização em cena deve ser pensada a partir de uma dramaturgia sonora, em que é desenvolvido o tom da encenação, o qual abrange as relações vocais das personagens, as relações entre os atores e entre os demais elementos cênicos.

Portanto, a palavra passa a ter um novo valor quando vocalizada. O texto do ator só existe no ato da performance: é a voz do intérprete que o corporifica por um momento, inteiramente carnalizado, atribuindo-lhe a dimensão de suas possíveis significações.

Por isso, Zumthor prefere o termo vocalidade à oralidade, por significar a historicidade da voz em seu uso concreto, o que faz com que o texto oral não sature nunca seu espaço semântico, uma vez que depende do contexto em que é produzido. Para esse historiador o termo oralidade, além de remeter para alguns historiadores que ainda consideram este fenômeno como a ausência de escrita, constitui uma abstração, pois somente a voz é concreta, já que é a voz que faz com que ocorra a performance oral em seu uso imediato. Ele constata também que o termo performance indica o ato de presença no mundo e em si mesma. Ato carnalizado, onde há a presença concreta dos participantes deste transitivo. Trata-se de um momento de recepção, em que o enunciado é efetivamente percebido pelo espectador de maneira totalmente pessoal (Zumthor, 2000). Esse autor re-lembra que na era da cultura oral, a voz “comportava efeitos de poder específico. Disso resultava uma eficácia particular, na ordem da persuasão e do despertar do desejo. O texto recebido pelo ouvido gerava a consciência comum, assim como a linguagem criava a sociedade que a falasse” (ZUMTHOR, 2001: 155). A memória da cultura era transmitida em modo sólido, na imediatez do instante, provocando sensações em quem assistisse a performance.

A performance vocal, portanto, só se concretiza nas circunstâncias de sua transmissão *em ato*, na presença simultânea, em dado tempo e lugar, dos participantes do ato ilocutório. Portanto, a mensagem que se transmite oralmente só pode ser compreendida no momento em que é desencadeada. No qual o espectador é elemento ativo, na medida em que perceberá o texto do ator através de seus mecanismos perceptivos, sua memória, sua vivência, transformando e reinterpretando as significações em trânsito. Signos vocais que se transformam em outros signos no ato da comunicação, de acordo com as percepções de cada um. Trata-se de uma escuta da vocalidade como ambiência para redefinir o quadro da cultura e da sensibilidade do homem contemporâneo.

Considerações finais

As formas poéticas teatrais que foram previamente compostas por escrito, ao serem transmitidas pelo corpo-voz comportam em si elementos performacionais que vão além da fixação promovida pela escrita, tais como as circunstâncias, o contexto e o ambiente sócio-cultural, além do jogo corpóreo-vocal do ator e da recepção sensorial deste pelo espectador.

A vocalidade, na performance teatral, é mais do que a transmissão de uma men-

sagem, ou a reprodução oral de um texto escrito. O espetáculo, ao partir de um texto escrito, deve libertar os signos lingüísticos segundo os valores próprios da voz. Comunicar vai muito além do que passar uma informação pela via mental, é trabalhar sobre o nível perceptivo e sensorial, sensibilizando corporalmente aquele que participa desta relação dialógica.

É na função criativa que se insere a vocalidade na performance, uma forma narrativa de expressão efetuada a partir do meio sonoro. Requer uma pesquisa do universo subjacente ao som, à concepção sonora, como a planejar o modo como deve soar o espetáculo vocalmente. A voz vai além do texto escrito, torna-se uma dramaturgia sonora, sendo percebida como um fator constitutivo da obra como um todo que é o espetáculo.

Era assim nas culturas orais, no período dos poetas e rapsodos. As marcas que as culturas orais nos deixam é a de uma profunda integração entre corpo e palavra, quando a voz era fundadora da realidade.

Portanto, a montagem de um espetáculo teatral deve ser pensada a partir das sonoridades e das conseqüentes relações que daí emanam, entre as personagens, com o espaço cênico, a cenografia, entre outros.

Cada maneira de ver a questão da oralidade implica em acepções de sentido de cada um e de cada cultura. Implica em uma prática própria a cada grupo social nos vários domínios que abarcam o conhecimento e a ordem social, garantindo a existência e a preservação da memória coletiva. A cultura também é determinada pela evolução dos meios de comunicação, portanto, o modo pelo qual a cultura é assumida pela consciência do indivíduo possui estreitas relações com os modos de comunicação que pratica, sejam estes oral, escrito ou midiáticos. A linguagem, a forma com que cada indivíduo percebe o mundo, tanto na sua função comunicativa quanto representativa, transforma-se de acordo com os contextos culturais.

Nesse sentido, cultura e memória estão associadas.

Trata-se, pois, no âmbito do teatro, de reintegrar a relação corpo-voz a partir de um entendimento do corpo enquanto linguagem que se dá pela percepção. Assim, a partir da experiência vivida da performance vocal é que se constituirá a existência perceptiva do texto escrito, extrapolando sua univocidade em nome da coexistência de múltiplos sentidos.

A partir disto, a cultura oral também faz levantar reflexões sobre a natureza cultural do corpo, a natureza corporal da oralidade, a natureza corporal da palavra, a natureza corporal da voz, a natureza vocal da linguagem. Reflexões que envolverão a problemática da integração da oralidade ao textual.

Assim, a voz ocupa seu lugar simbólico na linguagem, constitui e é constituinte da cultura, por sua capacidade comunicativa corpóreo-perceptiva. A corporeidade da voz ultrapassa a função lingüística, ao criar ambientes sonoros que nos circundam e nos põem em estado de imersão sensorial.

Desta forma, a relação da apropriação do texto escrito pelo ator se dará pela motricidade do corpo, tecendo uma malha entrecruzada de tons nos discursos das personagens, construindo um campo harmônico sonoro, indo além da mensagem textual.

Na performance, algo se criou de acordo com a competência vocal do intérprete de concretizá-la e, por aí mesmo, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos da cultura. Portanto, a performance vocal não é somente um meio de comunicação, pois ela afeta o que é conhecido.

A vocalidade em cena, portanto, funda uma dramaturgia sonora, instaura uma função dialógica entre o ator e o espectador, ativando este último como cúmplice na ação cênica. A voz tem a capacidade de atingir a escuta do espectador, menos pelo que possui de racional na mensagem textual e mais pelas sonoridades que a constituem. A vocalidade desempenha uma função formadora de sentidos no espetáculo teatral, acrescentando aspectos novos na criação estética da cena.

NOTAS

I Em todas as linguagens, o signo é a unidade básica. Signo é uma unidade portadora de significação. Na linguagem verbal, o nome dessa unidade é signo lingüístico. A lingüística estuda o signo da fala, das leis da linguagem em geral e dos processos de uso da linguagem na comunicação cotidiana (Cereja e Magalhães, 1990). A semiótica estuda signos dos mais variados tipos, desde a literatura até as linguagens visuais, entre outros campos de abrangência, como os signos teatrais (Santaella, 1995).

BIBLIOGRAFIA

- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Analia Cocha. *Português: Linguagens: Literatura, Gramática e Redação, 1: 2º grau*. São Paulo: Atual, 1990.
- FÉRAL, Josette. "L'art de l'Acteur" [A arte do Ator], in *Mise en scène et jeu de l'acteur: Entretiens*. Tome 1: L'espace du texte [Encenação e jogo do ator: entrevistas. Tomo 1: o espaço do texto] montreal (Québec)/Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- LOPES, Sara. *Diz isso Cantando....* [Tese de Doutorado]. São Paulo: USP, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança, Dança-teatro, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- VARELA, Francisco; MATURANA, Humberto. *El Árbol del Conocimiento*. Chile: Universitaria, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.