

Jogos sonoros e rítmicos¹

Geneviève Jolly²

Marie-Christine Lesage³

Entre o número de autores contemporâneos que trabalham a linguagem como material sonoro e privilegiam a ‘corporeidade’ da escrita sobre o conteúdo aparente das réplicas, podemos citar Gertrude Stein, Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Eugène Ionesco, Werner Schwab, Didier-Georges Gabily, Rodrigo García, Jon Fosse ou Daniel Danis. Como tais jogos sonoros e rítmicos incidem sobre uma concepção do diálogo? A sua incidência localiza a palavra no corpo e faz da enunciação um *gesto* que direciona o corpo todo para o público. A fim de que se tornem materiais, os componentes sonoros e rítmicos da linguagem necessitam da voz do ator, mas preexistem à proferição, no próprio texto. Daí surge uma dupla teatralidade: a de um texto transformado pela voz e pelo corpo do ator; a de um texto que comporta ecos sonoros e um ritmo, que criam sentido. Analisar a prosódia de um texto teatral, portanto, não implica em restringir sua abrangência unicamente à leitura, mas implica em lê-lo como texto para ser dito, dentro de sua meta de esboçar ou de preparar sua vocalização cênica [*mise en voix*].

Importa, então, investigar os efeitos produzidos por esses jogos sonoros e rítmicos na forma do diálogo, que são ca-

racterísticos de certas obras contemporâneas. Imediatamente, observamos que, se muitas delas preservam a forma externa do diálogo, ocorre outra partilha de vozes, completamente diferente da que se fundamenta numa lógica de trocas constantes. Frequentemente, encontramos um tipo de abstração do personagem (em Stein, Novarina, Garcia ou Kane, por exemplo) que, segundo as peças, tende a tornar-se uma figura abstrata ou uma voz pura sem corpo, designada por uma letra ou um simples travessão anônimo. Essas palavras são tecidas ou encaixadas umas nas outras, de tal modo que criam um espaço sonoro, rítmico e poético que sobressai em meio à individualidade de cada voz envolvida no jogo. De fato, uma sequência de réplicas pode ser pontuada no final por uma vírgula, o que as faz participar de um fluxo contínuo. Podemos, então, falar de uma voz poética da obra, a do sujeito da escrita.

Gertrude Stein é certamente a autora que antecipou com a maior força e originalidade a forma que se aproxima do poema dramático — no sentido muito contemporâneo, do termo. Suas ideias sobre o teatro, notadamente a noção da “peça-paisagem”, são constitutivas e permitem avaliar certos diálogos contemporâneos, a partir da ideia de que a frase que compõe uma réplica é esvaziada de sua função semântica de transportar um sentido e uma carga emotiva, enquanto a organização formal das réplicas entre elas se torna o lugar do sensível. De fato, as frases e as palavras são utilizadas como objetos, como materiais sonoros inscritos

1 Publicado sob o título “Jeux phoniques e rythmiques”, in: Ryngaert, Jean-Pierre *et al.* *Nouveaux Territoires du Dialogue*. Actes Sud Papiers/CNSAD 2005, p. 51-55. Tradução: Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro.

2 Geneviève Jolly é pesquisadora e docente da Universidade Strasbourg. Seus focos de pesquisa são a teoria teatral e as dramaturgias textuais do século XX e XXI.

3 Marie-Christine Lesage é professora e pesquisadora da Universidade Québec em Montreal. Seus estudos são dirigidos para as dramaturgias textuais contemporâneas, a história da encenação e as práticas cênicas na interface entre teatro e artes visuais.

em arquiteturas rítmicas.

De modo um pouco diferente, Jon Fosse diz não escrever um conteúdo, mas somente uma forma; fala da “voz da escrita” para designar uma voz que fala ao silenciar (uma voz que, apesar de tudo, se faz ouvir, sem passar pelas palavras). Uma voz que não é feita para ser apreendida semanticamente, pois sua natureza é remeter ao inapreensível. Essa voz sem fundo é uma forma, um ritmo, o que evidencia a maior parte de suas peças, mas que se aplica também aos textos de Schimmelpfennig, de Kane ou de Lagarce. O incompreensível do diálogo é aquilo que escapa da captura hermenêutica ao mesmo tempo em que participa da significância, do sentido como Henri Meschonnic o compreende. Não se trata, portanto, de jogos sonoros rítmicos insignificantes ou puramente formais, mas de criações que interrogam nossa relação com o sentido dentro do diálogo.

Os ecos sonoros produzem, de fato, um fenômeno de atração semântica entre as palavras, sejam essas mais ou menos próximas em uma frase, e pertençam ou não à mesma frase. Ligados pela recorrência de fonemas, os enunciados formam uma sucessão de “blocos” sonoros, tornam-se complementares uns aos outros, e produzem sentido, independentemente de seu conteúdo lógico ou conceitual. Como o fenômeno é observado entre as réplicas de diferentes personagens e entre réplicas e didascálias, devemos admitir que o texto teatral contém uma única enunciação verbal. Além do mais, tal abordagem da prosódia deve ser diferenciada de uma tradição que desejaria que a linguagem fosse ‘musical’, ou que os ecos sonoros contivessem uma ‘harmonia imitativa’. Como não é um fenômeno puramente acústico (como o som), o fonema inscreve um significante e um significado indissociáveis, e como tal participa do processo significativo do discurso, mesmo que a prosódia não possa ser analisada isoladamente dos outros componentes da linguagem, como Meschonnic a defi-

niu em sua teoria do ritmo.

A significância do texto é estreitamente ligada aos fenômenos rítmicos de acentuação que são os do discurso, e inventa uma enunciação específica (no verso tanto quanto na prosa). A acentuação preside ao ritmo; é ela que faz a significação de um texto, por exigir que se leve em consideração aquilo que realiza, em dado momento, a linguagem: as sequências de acentuação diferem necessariamente conforme cada discurso, pois a acentuação do francês é determinada pela organização do discurso; não se fundamenta na palavra, como no inglês, mas na sílaba final de um grupo sintático, seja qual for a natureza gramatical de determinada palavra. A tal acento de grupo se juntam o acento prosódico (repetição de fonemas consonantais), o acento de insistência ou de ataque de frase, e o acento tipográfico, que podem ser marcados pela alínea, pelo espaço em branco ou por um caráter tipográfico específico (itálicos ou capitais). A multiplicação dos acentos e a presença de contra-acentos (sequência de dois acentos) inscrevem a oralidade dentro da linguagem.

Tanto no diálogo quanto nas didascálias, considerar os fenômenos de acentuação realça uma significação que não coincide necessariamente com a lógica gramatical dos enunciados ou coma organização retórica do discurso (o sentido aparente), simplesmente porque a linguagem é viva e porque não se descreve somente segundo as regras gramaticais. Isso é particularmente perceptível nas escritas que recorrem à utilização de alíneas tanto para as réplicas quanto para as didascálias (Fosse ou Kane), por exemplo. Mas, no caso da didascália, a questão que deve ser formulada é, evidentemente, a transformação cênica do ritmo da didascália, a não ser que se pense em restituí-la.

Além dessa física do diálogo, que joga com assonâncias e dissonâncias na orquestração das trocas, é interessante constatar que às vezes se manifesta outra

modalidade da voz poética. Estão surgindo, dentro de certas peças, pequenos poemas inseridos no seio do diálogo; poemas que ressoam como um todo autônomo, embora constituam a característica de várias vozes. O início de *Variations sur la mort*, de Fosse, é um bom exemplo disso: a mistura de réplicas forma um poema que condensa na abertura todo o movimento do texto. No caso de Kane, em suas duas últimas obras, esses poemas afloram principalmente na superfície de uma fala única mais ou menos anônima, e assumem a forma de blocos sonoros acompanhados de acentos tipográficos: alíneas e brancos tipográficos que desestabilizam a forma alternada do diálogo ao fazer a ordem das réplicas explodir sobre a página. Assim, o poema é menos um jogo sonoro do que abertura para o ritmo de outra voz, a qual é visível e audível ao mesmo tempo, à maneira de um gesto lançado como um convite a outro espaço de diálogo.