

EM FOCO

A PERFORMANCE DE POEMAS:
PERFILANDO RELAÇÕES
ENTRE VOZ, PALAVRA
POÉTICA, LETRA E CORPO

*THE PERFORMANCE OF POEMS: PROFILING
THE RELATIONSHIPS BETWEEN VOICE,
POETIC WORD, WRITING AND BODY*

*PERFORMANCE DE POEMAS: PERFILANDO
RELACIONES ENTRE VOZ, PALABRA
POÉTICA, LETRA E CUERPO*

PRISCILA SOARES GARCIA
SULIAN VIEIRA

GARCIA, Priscila Soares; VIEIRA, Sulian.
A performance de poemas: perfilando relações entre voz, palavra poética,
letra e corpo.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **204-221**, 2018.1

RESUMO

Propõe-se abordar alguns aspectos referentes à performance de poemas a fim de evidenciar suas potencialidades como gênero performativo e de fomentar tal discussão no campo da formação teatral, com ênfase nos estudos da voz e da palavra. Nos poemas, a própria linguagem verbal, em jogos semânticos, fonológicos ou sintáticos abre níveis de sentidos simultâneos aos valores literais das palavras, subvertendo o paradigma idealista que tende a aliená-la do campo da ação e da forma. Observa-se as relações entre a letra, a voz, a palavra poética e gestualidade, que orbitam a performance de poemas, reconhecendo o corpo como um lugar de intersecção dessas dimensões desde os primeiros contatos com os poemas, por meio das diversas formas de leitura, até as interações entre performers e público. Enfim, o reconhecimento da centralidade do corpo e seus agenciamentos com a letra e a palavra em performance nos permite desenhar práticas metodológicas pragmáticas que favoreçam a performance de poemas.

PALAVRAS-CHAVE:

Poema. Voz. Palavra. Letra.
Performance.

ABSTRACT

It is proposed to address some aspects related to the performance of poems in order to highlight their potential as a performative genre and to foment such discussion in the field of theatrical formation, with emphasis on voice and word studies. In poems verbal language itself, in semantic, phonological, or syntactic games opens simultaneously levels of meanings to the literal values of words, subverting the idealistic paradigm that tends to alienate it from the field of action and form. It is observed the relations between the writing, the voice, the poetic word and gestuality that orbit the performance of poems, recognizing the body as a place of intersection of these dimensions from the first contacts with the poems, through the different forms of reading, to the interactions between performers and the public. Finally, the recognition of the centrality of the body and its agenciations with the letter and the word in performance, allows us to design pragmatic methodological practices that favor the performance of poems.

KEYWORDS:

*Poem. Voice. Word. Writing.
Performance.*

RESUMEN

Se propone abordar algunos aspectos referentes a la performance de poemas a fin de evidenciar sus potencialidades como género performativo y de fomentar tal discusión en el campo de la formación teatral, haciendo énfasis en los estudios de la voz y de la palabra. En los poemas, el propio lenguaje verbal, los juegos semánticos, fonológicos o sintácticos, posibilitan niveles de sentidos simultáneos a los valores literales de las palabras, subvirtiendo el paradigma idealista que tiende a alienarla al campo de la acción y de la forma. Se observan las relaciones entre la letra, la voz, la palabra poética y gestualidad, que orbitan la performance de poemas, reconociendo el cuerpo

PALABRAS-CLAVE:

*Poema. Voz. Palabra. Letra.
Performance.*

como un lugar de intersección de esas dimensiones desde los primeros contactos con los poemas, por medio de las diversas formas de lectura, hasta las interacciones entre ejecutantes y público. En este orden de ideas, el reconocimiento de la centralidad del cuerpo y sus agenciamientos con la letra y la palabra en performance, nos permite diseñar prácticas metodológicas pragmáticas que favorezcan la performance de poemas.



INTRODUÇÃO

O GRUPO DE PESQUISA Vocalidade & Cena tem identificado a importância de reconhecermos os agenciamientos dos fenômenos que envolvem a poesia em performance: as singularidades materiais do gênero poema, enquanto escrita e performance, bem como o lugar dos corpos humanos nessas relações, considerando a natureza de seus diversos tipos de empenho diante dessas formas estéticas.

A pesquisa de Priscila Soares Garcia, *Poemas e(m) performance: cartografia de um processo de composição cênica a partir do livro Ritos de Passagem, de Paula Tavares*, alinha-se a tal investigação propondo identificar como se dão algumas relações entre palavra e(m) movimento na composição de uma performance cênica dos poemas que compõem a referida obra, de 1985, da poetisa angolana. Ao investigar as resistências que a poesia em performance oferece ao seu corpo, enquanto performer, busca verificar quais relações são estabelecidas nos jogos entre palavra e(m) movimento e como esse jogo pode potencializar a performance dos poemas de Tavares.

Nessa confluência de interesses pela poesia em performance e de estudos em andamento, configuraram-se as seguintes questões que nos motivam: o que parece ser imprescindível hoje para estudos da performance de poemas? Como

as práticas teatrais tem se relacionado com a poesia em performance? Como o poema vem transitando entre práticas orais e escritas?

Assim, propomos abordar alguns aspectos referentes à performance de poemas a fim de evidenciar suas potencialidades como gênero performativo e de fomentar tal discussão a partir da prática teatral, com ênfase nos estudos da voz e da palavra.

Temos observado que a poesia, na forma de poemas, tem sido usada como instrumento metodológico para o aprimoramento da performance de atores e atrizes no que tange a palavra em cena, contudo não identificamos claros investimentos na performance de poemas em si, enquanto evento estético por parte das práticas teatrais.

Apesar de haver, relativamente, pouca produção dramaturgica contemporânea que lance mão de recursos líricos, como os versos e as rimas, por exemplo, há no repertório teatral ocidental um vasto contingente de textos teatrais na forma lírica. Há elementos poéticos em textos teatrais da antiguidade clássica ou renascentista, em textos teatrais românticos ou modernos e, mais próximos à versificação livre, em textos teatrais contemporâneos. Tal fato corrobora a importância da abordagem de poemas na formação de atores e atrizes, uma vez que o modo lírico propõe desafios para a atuação não necessariamente experimentados na prosa. Assim, entendemos que a prática pedagógica com poemas potencialize a eficácia da palavra em seus diferentes modos de realização estética.

Contudo, num contexto em que a linguagem teatral já abriu tantas frestas ao campo do exclusivamente dramático, pretendemos fomentar a reflexão sobre a performance de poemas, enquanto modalidade de atuação, caracterizando-a e indicando proposições metodológicas sobre a abordagem de poemas para a performance, com ênfase nas relações entre letra, voz, palavra e movimento.

No que tange as especificidades da performance de poemas na contemporaneidade, consideraremos seus trânsitos entre as práticas da escrita e as práticas orais, bem como as singularidades materiais de tais práticas. O reconhecimento das

diferentes materialidades que envolvem as relações corporais com poemas hoje nos tem permitido lançar propostas metodológicas para a abordagem de poemas.



A POESIA E O POEMA

A conceitualização e caracterização da poesia em literatura é um dos assuntos mais controversos entre estudiosos do tema, de acordo com Massaud Moisés (2004). A poesia, enquanto gênero literário, liga-se à percepção das sensações e é resolutamente habitada por estados afetivos referentes aos sentimentos, emoções e situações.

O termo “poesia” tem sido utilizado comumente para designar os efeitos estéticos – cognitivos e sensoriais – de diversos procedimentos artísticos sobre a percepção humana. Não se encontra hoje exclusivamente associado ao modo lírico de composição com as palavras, pois podemos nos referir à poesia como as provocações estéticas das diversas formas de arte. Por essa razão, ao longo do artigo, ao invés de usarmos o termo poesia, que comumente usamos para designar o poema, usaremos pontualmente o termo poema.

Há, portanto, elementos, como a presença do eu lírico, das figuras de linguagem, além da métrica e da rima, que fazem com que a poesia, ou seja, o fato estético se desabroche de modos específicos no poema e não de outros.

O verso, “tipo altamente concentrado e atuante de palavra” (CÂNDIDO, 1996, p. 45), comporta ritmo, sonoridade e significado. A palavra em versos se torna, então, portadora de imagens, símbolos, metáforas, alegorias, etc., despertando “um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais”. (CÂNDIDO, 1996, p. 45)

Antônio Cândido em *O estudo analítico do poema* (1996) aborda especificamente a poesia como manifestada no poema, em versos metrificados ou livres.

O verso livre, muito utilizado pelos poetas contemporâneos, advém da liberdade de criação instaurada pela estética romântica. Segundo o autor, foi a partir do Romantismo, no século XIX, que começou a se questionar mais veementemente o verso metrificado representado pelo cânone clássico.

Massaud Moisés, no que tange ao verso livre, descreve as mudanças propostas por sua conquista, ressalta a ruptura com a métrica, assim como a ruptura com as formas constituídas de rima:

em vez da simetria, propôs-se a assimetria, em lugar da isometria dos versos, tentou-se a heteronomia, ou polimetria, em suma, a irregularidade. Ao mesmo tempo, emancipava-se o verso da sujeição à cadência e à rima, criando-se um novo ritmo, de andamento quase coloquial, que mostrava nitidamente a diferença intrínseca entre a regularidade das sílabas do verso, assinalada pela cadência, e o ritmo. (MOISÉS, 2004, p. 471)

O autor ainda observa que o verso livre não deixa de imprimir ritmos ao poema, mas rompe com a regularidade dele. Assim, afirma que a existência do poema independe de seus aspectos estruturais:

Estava criado o *verso livre*, livre da noção de hemistíquios, de número de sílabas, de cesuras, ictos, etc., enfim de tudo quanto constituía herança métrica do passado. Liberto das amarras históricas, o verso parecia ter perdido a sua peculiar fisionomia, aproximando-se temerariamente da prosa, como se a poesia fosse decorrente apenas da estrutura formal. (MOISÉS, 2004, p. 471, grifo do autor)

O ritmo no verso livre, abrindo-se para a multiplicidade métrica, ditada agora somente pelas necessidades do que se pretende produzir esteticamente com os poemas, pode propor maior singularidade do que o verso metrificado pode fazê-lo.

Também os efeitos sonoros, tradicionalmente propostos no contexto dos poemas pelas diversas formas de rima historicamente codificadas, também não

abandonaram totalmente os poemas modernos, pois figuras de linguagem que produzem jogos com a sonoridade das palavras se fazem presentes. A correspondência entre um som e um sentido, por exemplo, semântico-sinestésico, pode atingir percepções complexas.

Consideramos que o poema se constitui de fato nos sinais de sua performance sobre a percepção humana, seja no efeito que produz nos leitores na leitura silenciosa e na leitura vocalizada ou no efeito que produz no público a partir da voz e da gestualidade de um performer.

Historicamente, o engajamento para a performance de poemas na modernidade efetivou-se como uma prática nascida na interdisciplinaridade entre a música e a literatura, questão que será tematizada nas palavras seguintes.



PERFORMANCE DE POEMAS: O ENGAJAMENTO DA LITERATURA E DA MÚSICA

Dentre os diversos movimentos artísticos experimentais do século XX e XXI, áreas como a literatura, a música e as artes visuais vêm dialogando diretamente com a poesia, na forma de poemas, buscando restabelecer-lhe o lugar de performance.

Assim, têm sido desenvolvidas diversas formas de entradas no universo do poema em performance, o que, ao nosso entender, reflete a potência sensorial múltipla dessa forma estética. Diante da diversidade de abordagens podemos organizar as performances de poemas hoje em dois grupos: a) aquelas em que os próprios poetas e poetisas dizem, falam ou performam seus poemas; e b) aquelas em que os poemas dos poetas e poetisas são ditos, cantados, performados por outros.

Podemos colocar, no primeiro grupo, os movimentos poéticos ligados ao secular repente do nordeste brasileiro ou a movimentos mais recentes nomeados como poesia sonora e *slam poetry*. Já a performance da poesia de poetas e poetisas é explorada de diversas maneiras, seja por artistas das mais diversas áreas ou por admiradores de poesia que declamam/recitam poesia em eventos culturais, como os saraus, por exemplo.

Explicitaremos aqui o movimento poético da poesia sonora, criado pelo poeta francês Henri Chopin na década de 1950, pois esse movimento, além de ser aberto aos mais diversos gêneros de poemas, apresenta maior exploração cênica, sonora, cinética por parte dos performers, fato que nos interessa muito, uma vez que nosso foco recai sobre as diversas relações corporais estabelecidas na performance de poemas.

Segundo Paul Zumthor, na poesia sonora, os poetas e poetisas realizam vocalmente suas poesias, em busca de fazer ouvir e ver o poema através de performances ao vivo. Ela tem como objetivo libertar a poesia da estrutura grafocêntrica que supostamente a aprisiona, pois compreende que é na performance que a poesia se realiza plenamente. (ZUMTHOR, 2005)

A poesia sonora põe em jogo o espaço por onde a voz trafega e a partir de conjunções sonoras, onde a palavra é um dos elementos possíveis, busca compor uma poesia que produza sensações e impressões. A modalidade mergulha no universo da performance vocal, englobando “códigos expressivos de outras artes e meios de expressão tradicionalmente distintos, a música, a dança, a própria imagem visual”. (ZUMTHOR, 2005, p. 153)

Ao levar os poetas para o palco, faz com que estes explorem diferentes modos de dizer seus poemas em performance. Dessa forma, a poesia sonora transgrediu um lugar atribuído à letra, à escrita, levando os poetas e seus poemas ao encontro, sem a mediação da letra, com o público.

A música e a literatura têm na poesia sonora o desejo de realocar a poesia no campo da performance. Nas artes cênicas, observamos uma prática ordenada com poemas como forma didática para o exercício ou reconhecimento das potências

da voz e da palavra em cena, contudo não encontramos pesquisas que sistematizem ou invistam em estudos metodológicos para performance de poesias.

Entendemos que um movimento para suprir tal carência seja reconhecer, inicialmente, a singularidade dos fenômenos que circundam a presença do corpo humano nessa prática, como por exemplo as relações, que incidem hoje no corpo de quem performa e suas ações, entre a escrita e a performance propriamente dita.



POEMAS EM TRÂNSITOS ENTRE A PERFORMANCE E A LETRA

A visualidade da palavra escrita e a oralidade da palavra dita geram mudanças na forma como o leitor, um outro tipo de performer, percebe o texto. O escritor irlandês James Joyce (1939 apud MCLUHAN, 1972, p. 110) afirma que “[...] as palavras que o leitor vê não são as que ele ouvirá”. Marshal McLuhan ratifica Joyce ao observar que a linguagem de seus poemas só adquire potência quando lida em voz alta, pois é a vocalização de suas palavras escritas que provocam/criam sinestesia.

Hoje, ao considerarmos a recepção de poemas pensamos mais comumente na página impressa do livro, no entanto, antes de os poemas passarem a ser registrados pela escrita, eram acessados, sem a mediação da escrita, através da voz. De acordo com Zumthor (1993, p. 249), “a transmissão da poesia, entre os séculos X e XIV, exigiu o gesto humano; e, além disso, enquanto essa voz poética tendia ao canto, o gesto poético tendia à dança, sua última realização”. Deste modo, podemos pensar que as fronteiras entre os poemas, canto e dança já foram, de certo modo, mais borradas, não tão fixas quanto aparentam ser hoje, fato que também nos motiva a investigarmos a performance de poemas.

Contudo, a invenção da máquina de impressão tipográfica pelo alemão Johannes Gutenberg por volta de 1450 mudou, além da história da escrita, a história do

gênero poema e a história da própria leitura. McLuhan (2000, p. 153) afirma que “até Gutenberg, a publicação poética significava a leitura ou o canto dos próprios poemas para uma pequena plateia”.

Antes do advento da impressão de tipos móveis a recepção de poemas se dava a partir da sonoridade da palavra e não da letra sobre o papel, visto que a grande maioria das pessoas não era alfabetizada e os materiais impressos pelas técnicas vigentes não eram acessíveis. Assim, mesmo com a presença de formas de grafar a palavra, era comum o hábito das pessoas se reunirem em praça pública para partilhar a escuta de textos dos mais variados estilos.

Com o difícil acesso aos manuscritos, os estudantes durante a Idade Média, por exemplo, eram obrigados a memorizar tudo o quanto liam. Parecia haver ainda uma relação mais contígua entre escrita, escuta, memória e oralidade:

A criança na escola durante a Idade Média tinha primeiro que fazer suas próprias cópias dos textos, através de ditado. Em seguida tinha de compilar sua própria gramática, dicionário e antologia. O aparecimento de uma grande quantidade de textos impressos baratos e uniformes modificou tudo isso. A mecanização da escrita através da composição de tipos móveis ampliou rapidamente o âmbito da leitura disponível e do mesmo modo reduziu velozmente o hábito do discurso oral como método de aprendizado. (MCLUHAN, 2000, p. 155-156)

A escrita no papiro, no pergaminho e a imprensa na página do livro, por exemplo, promoveram, portanto, diferentes organizações dos hábitos corporais. De acordo com McLuhan (2000, p. 155-156), a representação da palavra pela letra tornou-se, de certo modo, “a tradução do audível para o visual. Em larga medida constitui a espacialização do pensamento”. Nessa perspectiva, a escrita impressa possibilitou maior distribuição geográfica do poema, assim como possibilitou que tocássemos e fôssemos tocados por potências da palavra pelo contato visual.

A leitura em voz alta era uma prática muito comum até o final da Idade Média, no século XV, enquanto a leitura silenciosa não era um hábito cultural até o

surgimento da página impressa. McLuhan observa que os leitores continuaram a ler em voz alta mesmo depois do advento da palavra impressa, na Renascença. Assim, a própria pontuação gráfica, mesmo nos séculos XVI e XVII, continuava a fazer sentido para o ouvido e não somente para os olhos ou à organização maiormente lógica do texto.

Contudo o autor ressalta que com a alta reprodutibilidade dos textos foi fomentada com relativa rapidez certa ênfase nos aspectos visuais da palavra. Nos séculos que se seguiram, as práticas vocalizadas se tornaram cada vez mais incomuns e, aos poucos, o ato de ler tornou-se uma prática muda, visual e solitária. Nessa mutação de hábitos, o poema passa a existir fortemente atrelado à página impressa no século XVII. (MCLUHAN, 1972)

Apesar da transformação das praxes na relação com a palavra, Octavio Paz, compreende que a leitura de poemas ainda se apoia num jogo muscular e respiratório, isto é, que tem relação com a palavra articulada e mobiliza o corpo no ato de ler. Para o poeta, o poema é “[...] uma configuração de signos sobre um espaço animado”. (PAZ, 1982, p. 330) Na perspectiva de Paz, o poema escrito joga com a letra e com a voz em performance simultaneamente e, numa perspectiva produtiva sobre as relações entre a escrita e a potência sonora de poemas, compreende que os poemas nos levam deliberadamente para além da página escrita na experiência da leitura.

A poesia, historicamente, trafega entre a escrita e a oralidade, assim como outros gêneros performativos, como o texto teatral. Tal transitoriedade do poema entre a palavra oral e a escrita pode ter pendido, em determinado momento, mais para um lado do que para o outro, implicando em diferentes relações corporais com a performance de poemas.

A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (ZUMTHOR, 2010, p. 166)

Isto dito, entendemos que a performance vocal de poemas pode potencializar as palavras que nasceram por meio da escrita, visto que podem haver vestígios da performance oral na própria escrita que, inequivocamente, colocam em jogo um referencial que é da ordem da corporeidade e da experiência partilhada entre dois ou mais sujeitos, num consumo coletivo.



AS LEITURAS SILENCIOSA E VOCALIZADA COMO PERFORMANCE

Quando recorremos à noção de performance para pensar o lugar do poema, necessariamente, estamos considerando o corpo e suas potências. A performance é, assim, um ato de comunicação, ligada ao momento presente, ela, de acordo com Zumthor (2007, p. 50), “[...] atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza”. Assim, o autor nos leva a considerar o ato de leitura, tanto a leitura silenciosa, quanto vocalizada, como performance, ou seja, como “[...] o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’”. (ZUMTHOR, 2005, p. 140)

Nesse sentido, somos também convidados a reconhecer a dimensão performativa das próprias práticas de leitura de poemas, levando em conta os investimentos do corpo humano e seus diferentes modos de percepção na realização do fato estético:

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. [...] O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente

subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

Mesmo com a forte presença da escrita mediando nossa relação com o poema, podemos acessar estados emocionais e/ou sensoriais através da leitura, pois ao depararmos com a letra na página impressa ela nos sugestiona o jogo estético compondo sentidos tão múltiplos quanto únicos.

Nesse sentido, as intervenções das tecnologias de escrita na criação poemática permitem a invenção de intervalos estéticos entre os leitores e os poemas grafados diferentes – nem melhores, nem piores – daqueles criados entre a plateia e os poemas em performance. O ato de ler está impregnado pela procura do prazer estético-visual-sonoro e mesmo a leitura silenciosa engaja o corpo no processo ativo de recepção poética.

Na leitura silenciosa, a presença corporal do intérprete-ouvinte realiza-se como “uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais”. (ZUMTHOR, 2007, p. 68-69)

Já, quando a voz surge durante a leitura, outros jogos estéticos entram em campo: além de sermos estimulados pelos sentidos das palavras, somos de fato incitados pelos sons do que dizemos. Ouvimos simultaneamente pelo ouvido interno e externo e a vibração do som que produzimos se propaga por toda matéria que nos cerca e também pela que nos integra: o corpo humano produz a voz com a qual ressoa.

McLuhan (1972) nos diz que a leitura em voz alta propicia jogos sinestésicos e tácteis, pois através do som da voz podemos evocar imagens e sensações. Assim, considerando a quantidade de sentidos afetados direta ou indiretamente, podemos compreender a leitura vocalizada como um outro tipo de performance, na qual há maior engajamento do corpo e de suas potências do que na leitura silenciosa.

Entendemos que os diferentes modos de leitura, ou seja, de acesso ao poema na forma escrita, são a manifestação do trânsito da letra à performance de poemas. Ao levantar essas questões sobre a leitura silenciosa e a leitura vocalizada como performance, aponta-se caminhos para a pesquisa com os poemas, visto que o primeiro contato com poemas hoje tem se dado a partir da relação com a letra. Desse modo, compreender as diferenças entre esses dois tipos de leitura nos permite reconhecer as formas de percepção que são acionadas no corpo humano em cada modalidade de leitura a fim compreender suas funções metodológicas para a performance de poemas.



ABORDAGENS PARA A PERFORMANCE DE POEMAS: LEITURAS VOCALIZADAS COMO PONTO DE PARTIDA

Observamos que, ao reconhecermos as formas mais recorrentes de contato contemporâneo com poemas, pode-se compreender mais prontamente como o corpo de performers de poemas pode ser ativado na busca pelos sentidos. Na leitura vocalizada, o corpo performa a palavra por meios dos elementos acústicos (som, voz) e cinéticos (movimentos, gestos, microgestos), instâncias de atualização do universo de sentidos presente no poema.

De acordo com o que temos observado, os sentidos, nesse caso, são percebidos tanto pela cognição, quanto pelas demais formas de percepção corporais. Segundo Zumthor (2007, p. 54):

Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao

meu modo; é a partir dele que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia.

Nas palavras de Valére Novarina (2009, p. 20), para realizarmos a palavra a partir do texto impresso, faz-se necessário:

Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! E esta é a verdadeira leitura, a do corpo, do ator.

Nesse contexto, as leituras vocalizadas podem se constituir como uma primeira abordagem performativa, como ponto de partida dialógico na relação com poemas, no lugar de leituras silenciosas, que tendem a ser individuais e, por mais que comportem uma dimensão performativa, não alcançam os jogos temporais e espaciais que o corpo na produção da palavra dita alcança. O corpo, como produtor de sentidos, opera um jogo entre sons e movimentos, atualiza as palavras no tempo e no espaço, em modo imersivo e rumo ao coletivo.

As leituras em voz alta de poemas têm sido um procedimento utilizado para permitir a atualização de diversas camadas de sentidos que não necessariamente são percebidos em leituras silenciosas e individuais, comumente realizadas nas fases iniciais de estudos de textos poéticos para performance. Assim nos parece muito produtivo estudar os poemas a serem performados identificando seus sentidos possíveis através da voz, prática que também pode privilegiar a performance na relação com a recepção de poemas, em duplas e em grupo, contando com a participação de diversos leitores/performadores.

Como estratégia para aproximação e estudo do *corpus* de poemas de autores, percebemos que a prática da leitura vocalizada coletiva poderia trazer novas dimensões de sentidos além daquelas que podemos adquirir na leitura individual.

Tal prática nos permite compartilhar as impressões e sensações das leituras e sermos atravessados pela palavra dita e pelo o que ela pode provocar em nossos corpos, enquanto leitores/performadores/receptores de poemas.

Divididos em dois grupos que se alternem entre a leitura e a escuta dos poemas, o corpo pode ser acionado através de um estado ativo – em pé, sentados ou em deslocamento pelo espaço –, privilegiando a ação de dizer, o poema lido em voz alta pode ativar os nossos sentidos, memórias e emoções.

De acordo com Paul Zumthor (2005), os sons em presença compartilhada “realizam” a poesia, promovendo diálogos e variações semânticas a partir da palavra articulada. O poema mostra-se, assim, como pertencente ao território da voz. E cada voz que ocupa o espaço poético se oferece para habitar o território da potência poética.

É possível identificar sentidos que possivelmente não são perceptíveis em uma leitura silenciosa e individual. As formas como cada participante lê pode dar ênfase a um aspecto do poema e assim, os sentidos para a performance podem ser constituídos a partir das relações múltiplas e singulares com o mesmo poema.

Entendemos que a leitura silenciosa e individual, diferentemente da leitura vocalizada compartilhada, tende a favorecer a nossa aproximação e persistência em torno da dimensão do significado, com menor potência para favorecer o contato com a amplitude de sentidos para os quais a vocalização de poema pode apontar.

Por outro lado, a abordagem proposta tende a colocar os performadores em contato com os materiais de poemas de um modo mais próximo à forma propriamente dita do poema, à sua duração, à sua dinâmica tempo-ritmo, às suas texturas acústicas, às suas provocações e convites às sensações e memórias.

Conforme observamos, poemas têm sido usados em proposta de formação de atores e atrizes como práticas para prepará-los para os propósitos da palavra para a cena, mas não necessariamente são exploradas todas as suas dimensões performativas. Sim, o poema vem da performance antes de ser letra, e desenvolve

com a letra uma relação de representação para, então, encontrar nessa relação caminhos criativos e não só de representação.

Não podemos ignorar a relação íntima entre o poema e a escrita na contemporaneidade: nos parece que nossa relação com o poema é engendrada nesse trânsito entre letra e performance. Assim, somos convidados a arrostar de corpo inteiro os desafios que tal relação propõe à performance de poemas.



REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações: FFLCH/USP, 1996.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRISCILA SOARES GARCIA: é Analista de Atividades Culturais da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

SULIAN VIEIRA: é Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Applied Theatre pela University of Manchester-UK e bacharel em Interpretação Teatral pela UnB. Pesquisa voz e palavra desde 1993 e desde 2003 atua no grupo de pesquisa que fundou junto à Silvia Davini: Vocalidade & Cena. É professora da graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na área de Voz e Performance da UnB desde 2002.