

EM FOCO

A VOZ E SUAS POÉTICAS

THE VOICE AND ITS POETICS

LA VOZ Y SUS POÉTICAS

EDILENE MATOS

MATOS, Edilene.
A voz e suas poéticas.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **81-99**, 2018.1

RESUMO

A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, *locus* de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, a voz, trapaceira, se desdobra em *perpetuum mobile*. É exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras, de tecidos plissados, o teatro poético ou poesia teatral, entendidos aqui enquanto encenação de signos-atores – vocais, gestuais, sonoros, visuais – interligados. A voz, portanto, não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Corpo. Teatro Poético.
Signos-Atores.

ABSTRACT

The voice, mutant by nature, is a part of the body not confined to a space, but which lengthens and prolongs that body, locus of origin, reference. In this sinuous, cheating movement, the voice is unfolded in perpetuum mobile. It is precisely this complex operation of folds and deformations, of pleated fabrics, the poetic theater or theatrical poetry, understood here as a staging of interconnected sign-actors – vocal, gestural, sonorous, visual. Voice, therefore, should not, under any circumstances, be reduced to the merely vocalized word, and much less to the spelled word.

KEYWORDS:

Voice. Body. Poetic Theater.
Actors.

RESUMEN

La voz, mutante por naturaleza, es parte del cuerpo que no se reduce a un espacio, sino que alarga y prolonga ese cuerpo, locus de origen, referencia. En ese movimiento sinuoso, la voz, tramposa, se desdobra en perpetuum mobile. Es precisamente esta compleja operación de doblas y desdobras, de tejidos plisados, el teatro poético o poesía teatral, entendidos aquí como escenificación de signos-actores – vocales, gestuales, sonoros, visuales – interconectados. La voz, por lo tanto, no debe, en hipótesis alguna, reducirse a la palabra meramente vocalizada y mucho menos a la palabra grafada.

PALABRAS-CLAVE:

Voz. Cuerpo. Teatro Poético.
Signos-Atores.



INTRODUÇÃO

Voz. Quer seja na garganta ou no papel. Quer seja no corpo. Quer seja no palco ou na rua. Quer seja ruidosa ou silenciosa. Quer seja no quadro ou na paisagem. Enfim, voz.

A voz é modulante, disso não se tem dúvida. E se ela é modulante, móvel, ela sai e entra sem se fixar.

Penso, agora, no texto de Lucrecius (1985), *De rerum natura*, no qual ele trata da *aiesthesis* da relação voz/ouvido. Assim, a *aiesthesis* da voz só ocorre quando o som sensibiliza o ouvido, na sensualidade da escuta, na sensibilidade do corpo.

A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, *locus* de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, trapaceira, a voz se desdobra em *perpetuum mobile*.

É exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras, de tecidos plissados, que implica o espelhamento sonoro de nossas marcas identitárias, de evocação de memórias. O barthesiano grão da voz se faz marca de corpo na voz. Voz que é “querer dizer”, “vontade de existir”.

Quando falo em poéticas orais, estou, evidentemente, me referindo ao verbo poético que nasce na boca, entendida enquanto canal de emissão de voz ou vozes. É lógico, pois, que a voz se produz nos órgãos fonadores, que são também modeladores. E a boca funciona também como um desses modeladores: abre-se e fecha-se como canal flexível que é. E faz passar a voz, rejeitando tudo o que “quebra a voz viva”.

Diz Zumthor (1982, p. 238) que, em *malinké*, a mesma palavra significa “falar” e “bater tambor”. O tambor tem o poder da fala e esse falar pode (e deve) ser entendido no sentido mais amplo. O som é sentido pelo corpo e transformado em movimento. *Djembedon* significa a fala do tambor. E *Djambê* é um tambor confeccionado com um tronco de árvore sagrada em forma de taça. Os *malinkés* dão muito valor às palavras e são considerados pessoas de fala.



POÉTICAS DA VOZ

Falar sobre poéticas orais, hoje, requer entrar num jogo polêmico, e isto por conta da diversidade de estudos que tratam do assunto. De início, e há consenso, no caso, entre os estudiosos, a oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar (ZUMTHOR, 2010, p. 203): “o gesto não transcreve nada, mas produz significativamente as mensagens do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p. 206); “o gesto denuncia o não-dito” (ZUMTHOR, 2010, p. 205); a gestualidade, às vezes, confere uma função ao silêncio: gestos zeros.

Oral-visual não é oral-vocal, mas refere-se à concretude da voz diante do olhar. Em contrapartida, quando nos referimos ao oral-visual é por conta da necessidade, do chamamento de uma boca (e de uma voz) para interpretar o visual. Ou como escreveu Cézanne a respeito de uma natureza morta: “Estes copos, estes pratos, trocam entre eles confidências intermináveis”.¹ Ou ainda, como disse Balthus a respeito da obra pictórica de Setsuko: “A pintura de Setsuko dorme com um olho aberto. Se a emprestarmos o ouvido, ouviremos o sussurro da voz silenciosa das coisas”.²

1 “Ces verres, ces assiettes, ça se parle entre eux. Des confidences interminables”.

2 “La peinture de Setsuko ne dort que d’un oeil. Si on le prête l’oreille, on entend chuchoter la voix silencieuse des choses”.

A relação oral-visual é problemática porque analógica, sem linearidade, e exige uma articulação para ser interpretada. E essa articulação, que é uma interpretação analógica, exige uma base, uma estrutura, pois do contrário tudo se esvanece e o vazio do sentido se instaura.

Zumthor, cujas ideias constituem a pedra de toque de minhas reflexões, diferencia boca e voz. A boca é um dos fatores que ajudam e interferem na produção da voz, além de ser um canal. A voz está intimamente ligada ao corpo por vibrações corporais. A voz é acompanhada por movimentos corporais não vocais e que interferem no significado da mensagem vocal. Há, portanto, uma voz sonora, comprometida com o som, e uma voz muda, não comprometida exatamente com o som, mas aliada ao som e que contribui para a produção da mensagem verbi-vocal. Nesse sentido, a voz é um signo escultórico, ou seja, ela é construída na garganta e entalhada no corpo. Multiplicam-se, assim, as possibilidades de produção de sentido da mensagem verbi-vocal, pois que a voz, enquanto linguagem, é feita de signos sonoros e de signos gestuais. É neste caso que se pode falar em mensagens verbi-voco-visuais, considerando que esses signos mudos, de configuração não sonora, portanto não audíveis, são, no entanto, visuais, visualidade que se faz necessária para que tais signos sejam captados e decodificados.

A mensagem vocal, segundo Zumthor, envolve, pois, voz e corpo – voz é produto do corpo –, envolve a palavra audível e signos visuais inaudíveis, que se tornam audíveis na medida em que se aliam à voz. É essa aliança dos signos corporais inaudíveis com a voz, produtora de signos audíveis, que torna os signos inaudíveis (e, portanto, visuais) signos também audíveis. O corpo mudo se torna audível por força da aliança de sua gestualidade com a voz.

Quando designamos a operação do uso da voz de vocalidade, estamos nos referindo a um espaço de produção de signos extremamente complexo, e isto porque tais signos são, ao mesmo tempo, mudos, sonoros, audíveis e inaudíveis, convergindo todos eles para uma espécie de sonoridade corporal, que caracteriza a performance vocal, que não é só som, mas envolve corpo e voz – corpo e voz intimamente entrelaçados de forma que o que não é sonoro se sonoriza, e o que não é visual adquire uma espécie de potencialidade sonora, fazendo da vocalidade uma espécie de cena teatral complexa, feita de signos verbi-voco-visuais.

Zumthor (1988, p. 145) reivindicava a paternidade do termo “teatralidade” (*théâtralité*). Esse termo exerceu uma espécie de fascinação para ele, e o conceito que lhe imprimiu jamais se enfraqueceu, e, muito pelo contrário, constituiu uma marca inscrita a ferro-e-fogo de sua proposta. Tal teatralidade evoca uma espontaneidade que se inventa a ela própria ao exprimir-se, como uma sensação espacial, em que se amalgamam o som – o canto, ou simplesmente os jogos da voz –, o gesto, a mímica, a dança. (ZUMTHOR, 2000) Desta forma, privilegia-se o calor da voz, que ultrapassa e muito os limites acanhados da letra, limites em que a literatura se inscreve.

O homem, produtor de mensagens vocais – cantador, trovador, ator, leitor e intérprete de textos em voz alta – revela-se, por isso, sobretudo um ator, exatamente porque a voz, criadora de mensagens, o obriga a se colocar por inteiro no centro do palco.

Falar de poéticas da voz, portanto, é falar desse teatro vocal, enquanto produtor e encenador de poesia, entendida aqui enquanto encenação de signos-atores interligados (vocais, gestuais, sonoros). Primordialmente, a poética da voz, portanto, é teatro poético ou poesia teatral, que não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

Essa interligação da palavra com o gesto, sabemos nós, vem do nascimento da poesia, quando o homem se manifesta teatralmente – o poeta e a poesia não nascem nas páginas do livro! –, quando o homem descobre a voz como força verbi-voco-visual. É por tal motivo que a poesia, mesmo quando grafada, mantém as marcas da origem, de sua natureza propriamente original. Isto porque a poesia nasceu na voz e da voz, intimamente ligada ao corpo, ou seja, a poesia nasceu como teatro de signos. E justamente por ser teatro de signos é que, ao lê-la no texto escrito, estão lá em reverberação as marcas da origem. Por conta dessas marcas, o homem não pode deixar de ouvir, mesmo na escritura, essa voz ancestral, esses traços ainda vivos de uma ancestralidade indelével.

Ler é decodificar signos grafados, signos traduzidos em sinais gráficos, mas ler também implica a recuperação das marcas originais da palavra, porque a palavra originalmente não é letra, mas voz e corpo.

A qualidade poética de um texto está ligada à natureza teatral da voz, porque a voz é teatral desde os primórdios; ela é poética porque a poética envolve a conjugação de diferentes signos, tendo em vista a produção de uma linguagem plurissignificativa, não apenas no plano conceitual, mas, de igual modo, no plano sensorial, porque a plurissignificação nunca é somente conceitual – ela só se instala no momento em que o conceito se alia à sensorialidade. Quando uma linguagem sufoca a sensorialidade dos seus signos tendo em vista o privilégio do conceito, ocorre sua despoetização, ou seja, sua desteatralização e consequente monologização. O monologismo é a marca de uma linguagem despida de sensorialidade, linguagem técnica, formal, espartilhada, sem liberdade, sem a menor condição de contribuir para a transformação do homem, de fazer história, porque puro registro estático de fatos concretos. A história humana só se faz quando o homem assume sua poeticidade, sua teatralidade natural. O homem é um ser teatral, repito. As sociedades do passado, que abafaram a natureza teatral do homem, morreram; e é o que parece estar ocorrendo hoje, face à pseudo-segurança e à pseudo-certeza dos discursos monovalentes, que escravizam e amordaçam o pensamento, a criatividade, a ação, a livre circulação de ideias. E o poético é isto: espaço livre de circulação e dança dos saberes, que fecunda culturas, insemina civilizações.

Poética das culturas orais – poéticas das culturas apoiadas nas linguagens verbivoco-visuais, sensório-conceituais e multissignificativas. Melhor seria falar de poéticas vocais, pois que, e pensando nos ensinamentos de Zumthor, a vocalidade como produção concreta do homem, como energia, é mais palpável, ou visível, que a oralidade. Além disso, a voz confere, através de cada timbre, um sinete autoral. Evoco a questão da emissão da voz como algo musicante, entendendo com Ruth Finnegan (2008, p. 27) que a música vocal pode estar na canção ou na fala, nos recitativos, nas declamações. Penso, pois, em níveis de musicalidade vocal, que na canção pode ser acentuadamente melódica.

A destruição da oralidade é impossível, porque não é possível eliminar as marcas da voz. E ao falar em poéticas da voz, falo das linguagens sensório-conceituais, em que o conceito não se impõe apenas no plano do logos, mas se faz espaço cambiante e prismático de sensações e sentidos, de experiências múltiplas verbivoco-sensório-corporais.

Trago como exemplo dessa poética sensorial o espetáculo teatral do bumba-meu-boi.

FIGURAS 1 E 2 – APRESENTAÇÃO
DO BUMBA-MEU-BOI



Outro exemplo: uma sofisticada peça de ballet clássico também é poética, no sentido que atribuímos aqui ao termo, e se inscreve, também como o bumba-meu-boi, no domínio das linguagens que se alimentam da teatralidade natural do ser humano.

O discurso poético, pois, vinculado que está a essa dimensão naturalmente teatral da cena humana, não pode ter compromissos definitivos com estéticas datadas, embora traga inevitavelmente marcas específicas das comunidades que lhe deram vida. Está direcionado para qualquer tipo de público, e isso porque a sensorialidade

não supõe decodificação, decifração. As sensações são para ser experimentadas e vividas na pele e no espaço vibrante do corpo em ação performática.

Outro exemplo é o do Grupo Folclórico Agerola, de Sorrento (Itália), que, às vésperas do Ano Novo, sai desfilando pelas ruas da cidade, com trajes típicos napolitanos, e oferece um espetáculo teatral – com dança, música, instrumentos especiais, expressão corporal, diferentes técnicas de *mise-em-scène* –, que prolongam/enfatizam/exibem a memória local da comunidade. Outro exemplo, ainda, é aquele que se oferece num espaço mais restrito, seja aquele do Teatro Tasso, de Sorrento, seja o do Balé Folclórico da Bahia, ou o do Balé Folclórico da Rússia, com Grupo Folclórico com roteiro e cenografia mais elaborados.

FIGURA 3 – CENA DO BALÉ CLÁSSICO.

Foto: Fábio Bouzas.

Fonte: acervo do Balé Teatro Castro Alves.



Essa sensorialidade se aviva também em cada cidadão do carnaval da Bahia, Recife, Rio de Janeiro ou São Paulo etc. Faz-se viva excepcionalmente também em Avignon, quando do já famoso festival, que envolve teatro, dança, circo, marionettes, música, nos espaços da rua ou da praça pública, ou nos recintos mais fechados dos grandes e pequenos teatros, contando com mais de 200 espetáculos. As cenas desse festival oferecem a possibilidade de ver, ler, entender, emocionar-se e refletir, além de admirar e de debater.

Em Avignon, criadores vindos de todo o mundo, durante um mês, exibem sua alegria, seu poder de ser, de agir e de criar, sua força resistente à ordem rotineira, desenhando uma cartografia teatral apaixonante: artes vivas. Um apelo à sensorialidade pura. O espetáculo vivo resiste pela sua não reproduzibilidade, há uma irreverência que não é negociável e que é essencial a toda sociedade. Dentre o leque de peças, espetáculos performáticos, apresentações musicais, espetáculos de dança, *marionettes* e artes circenses, dois momentos me chamaram a atenção: 1) apresentação, no Auditorium Du Grand Avignon – Le Pontet, de *Los Santos Inocentes*,³ um ritual de festa e violência de uma pequena cidade da costa pacífica colombiana, que, segundo seus idealizadores, Heidi e Rolf Abderhalden, envolve performance, teatro documentário e transdisciplinar, etno-ficção; 2) apresentação de um teatro de *marionettes* pelas habilidosas, precisas (e mágicas) mãos de uma senhora que ocupava um espaço na rua.

3 Trata-se de uma festa religiosa católica, marcada pelo animismo, em um lugar isolado, na floresta virgem do Oceano Pacífico. É uma vila (Guapi) de descendentes africanos. Essa festa brota do diálogo/confronto de um ritual católico com sua réplica transgressiva: o escravo negro vive invertidamente seu papel e chicoteia o patrão. Num dos momentos do ritual, a equipe dos Abderhalden presenciou homens mascarados e travestidos de mulher, com chicote na mão, a correr entre os passantes, não mascarados, para bater e açoitar ritualisticamente os assistentes, numa representação inversiva da cena histórica da opressão.

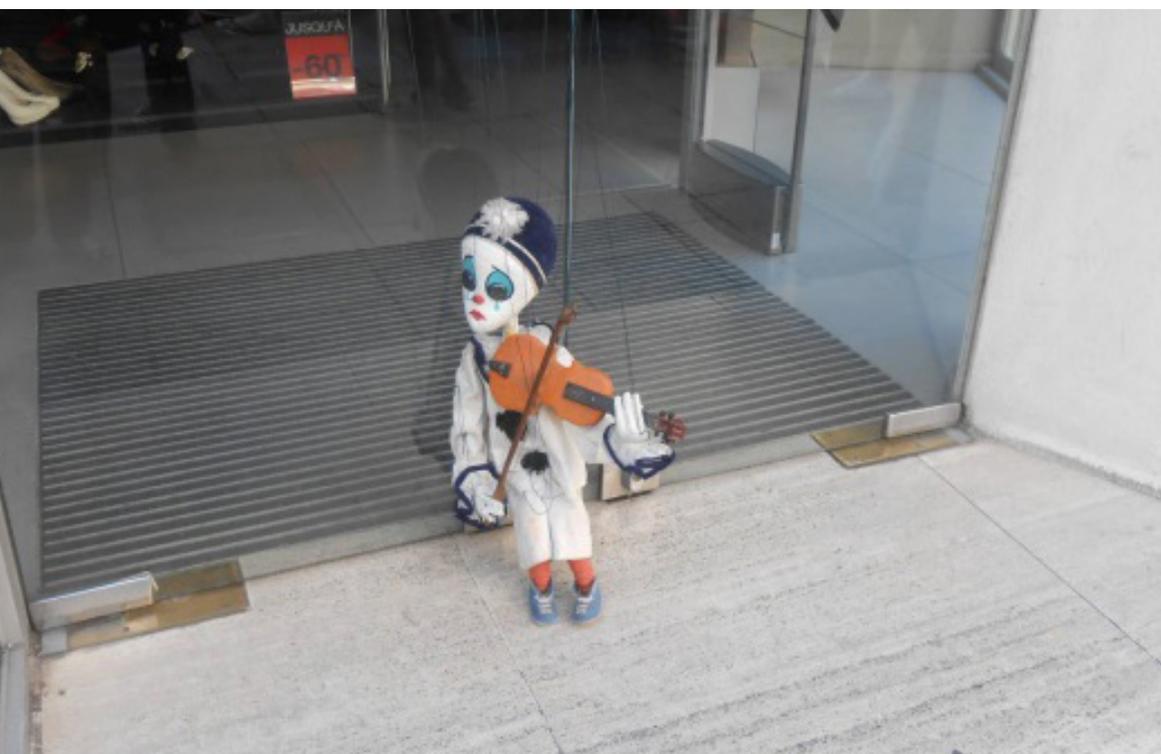


FIGURA 4 – MARIONETTE (AVIGNON).

FONTE: Espaço de rua, Avignon (França), 2012, foto da autora.

Numa sociedade conceitual como a nossa, a sensorialidade pura é utopia – Barthes fala da função utópica da literatura, que é exatamente a da poesia. Ou, como quer Octavio Paz, a poesia aspira a uma sociedade poética, sociedade em que não se faz mais necessário produzir poesia, porque a própria vida se faz poema. Este é o grande sonho utópico do poeta: o de uma sociedade fraterna, livre e igualitária, em que a vida cotidiana se desdobra em contínua práxis poética.

Em nossa sociedade, porém – que não é utópica –, impõe-se a tirania do conceito. Penso, aqui, na exposição dedicada à obra de Salvador Dali, no Centre Georges Pompidou, Paris, novembro de 2012. Para a imensa maioria dos visitantes, quase nenhum envolvimento sensorial. Todos pareciam buscar o conceito, conceito que atribui à obra uma marca, um rótulo que, pretensamente captado, dá ao leitor, ao expectador, uma falsa sensação de domínio da obra – eu sei o que ele quis dizer... O receptor tem de se despir de pré-conceitos, mas não se despe! O receptor tem de se entregar, mas não se entrega! Nessa exposição, me fixo detidamente nos sugestivos trabalhos de Dali, voltando especialmente minha atenção para os quadros *Enfant geopolitique observant la naissance de l'homme nouveau* (1943), *L'enigme de Hitler* (1939) e *Six images de Lenine sur um piano* (1931), que trazem marcas visíveis de cargas conceituais sensorializadas.

Considerando aproximações e afastamentos entre aquilo que se concebe como vocalidade – leia-se o conceito de Paul Zumthor – e aquilo que se entende como escritura, minha proposta é refletir sobre os olhares de cumplicidade, desejo e também de rejeição que entre si trocam as chamadas poéticas da voz, a escritura, a imagem. Nessa espécie de jogo de mão dupla, nesse ir e vir, temos, por um lado, a inserção da voz, em aparente silêncio, na escritura; de outro lado, a escritura que reclama a presença ruidosa da voz; por fim, ambas, escritura e voz, em demanda da imagem – a fascinação pela imagem visual e a riqueza do movimento.

Os desenhos dialogam com o texto, ou seja, traço, voz, letra se encontram corpo a corpo na singular proposta visual que trago, aqui, enlaçando narrativas plásticas/imagéticas enquanto memórias da voz, espaço em que se dá a articulação de plurais matrizes, espaço também de performatização de cenas poéticas – uma espécie de caminhada, movências.

Meu entendimento dessa questão passa pela estética. *Aisthesis* – estética como um capítulo da filosofia tal como foi proposta pelos gregos, visando a sistematizar os êxtases provocados pela obra de arte. A estética procura entender a relação entre a qualidade estética e os êxtases do receptor, ou seja, procura explicar qual a relação entre aquilo que a obra de arte diz, através do como diz, e a experiência estética do receptor, decorrente do tipo de discurso que a provoca, que a sustenta. Não há possibilidades de assentamento de uma estética definitiva, acabada, no tocante às linguagens artísticas – e a voz está aí incluída – por conta desse deslizamento entre os signos, dessa movência. E isso era um problema para Zumthor.

Poéticas orais. Reflexões sobre textos poéticos, atravessados pela vibração da voz e pela coreografia do corpo e da imagem. Falo de uma poesia vocalizada e imagética como instrumento para a sensibilização e conhecimento de si e do mundo. Falo da incorporação da voz, do corpo, envolvendo olho e mão, para apreensão e expressão do texto poético.

Andarilha, a voz poética corre mundos, com modulações e articulações variadas. Os emissores dessa voz tocam fibras sensíveis com sua “fala”: linguagem que flui, que se afirma tantas vezes tocada, mas que, também, permanece intocada, luminosa que é. Falo de textos que, resguardados pela impressão tipográfica, trazem marcas acentuadas da voz, textos hibridizados entre silêncio, voz, gesto, imagem, mas percebidos também como performance do corpo, na qual se dá a plenivalência da voz viva, dos fenômenos que remetem à vocalização, à visualização e à gestualidade. O que se pretende aqui é priorizar a voz poética enquanto corpo e imagem. Na escuta de uma voz, na mirada de uma imagem, o leitor/receptor reencontra uma sensibilidade “anestesiada”, “adormecida”. O leitor/receptor, agora despertado, passa a ser uma espécie de coautor. E o despertar, enfim, de novos olhares, bem como o rompimento de um modelo estático e convencional de nossas percepções, constituem-se em pontos fulcrais de reflexão sobre o poético como um *locus* de resistência e transgressão.

A poesia não se fez para ser lida tão somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta, já que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação.

Apesar de escrita na maioria das versões e destinada, pois, a ser lida, a poesia traz em sua origem, e até mesmo no corpo de sua escritura, a vibração da voz. O que a caracteriza, antes de tudo, é seu acento oral (mais acentuado, gritante, mais sutil), seus aspectos performáticos (em maior ou menor grau), ou até mesmo uma voz sem corpo (na ausência do poeta ou *diseur*), apenas eco ou som de um fantasma, que invade nossos ouvidos. Tal como a voz de Thot, deus egípcio das palavras, das fórmulas mágicas e encantatórias e da escrita, a voz dos poetas se insinua em seus poemas como um canto sedutor, vindo de um outro tempo, mas que ecoa, ainda em nossos dias, ora apaixonado, lírico, sensual, sonhador, ora combativo, persuasivo, incitador, denunciador, revolucionário; mas, em todos os seus momentos, muito atual.

Impressa, a obra poética esconde, de início, sua oralidade de raiz; lida, porém, deixa-se ouvir, inscrevendo-se no universo da voz e integrando-se no que Paul Zumthor denomina oralidade secundária, ou seja, aquela oralidade própria dos textos que, embora escritos, conservam acentuadas e profundas marcas orais.

O par formado pelo binômio escritura/voz é, no corpo da poética, atravessado por tensões, oposições conflitivas e até contraditórias. No tocante ao assunto, Zumthor se refere ao impresso (o livro) como um freio, anteparo, para o movimento dramático da declamação. Embora freio, anteparo, o impresso, porém, não elimina o forte elemento vocal.

Entendo, com Zumthor, que, imersa no espaço ilimitado da oralidade, a voz é puro presente, sem estampilha, sem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escrita que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, ocupante que é de um espaço movente, cambiante, em que respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

Ao redescobrir, pois, a voz como sopro de vida, como fruto de movimentos coreográficos e escultóricos do aparelho fonador, penso no poeta e no poder de sua voz. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo. E mais uma vez relembro Zumthor (1993, p. 45), quando se refere à gestualidade e corporalidade

dos textos poéticos medievais, textos estes acentuadamente declamatórios e performáticos, nos quais predominava “a palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, esse jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais”.

Na poesia, seja ela lida ou declamada, o corpo participa da ação de ler e/ou dizer, desde o balbucio sussurrante na leitura individual, a variada tonalidade da voz ou a estruturação rítmica até a gesticulação corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai e vem próprio da atuação performática.

O charme e a sedução da voz remetem à deusa Peithô, divindade todo poderosa, tanto em relação aos deuses quanto aos homens, e que dispõe dos “sortilégios de palavras de mel”. Com o poder de fascinar, Peithô, que corresponde, “no panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro” (DETIENNE, 1988, p. 38), domina a voz do orador e mora em seus lábios, dando por isso a suas palavras a doçura mágica e o poder persuasivo. Ambivalente (musa e sereia), Peithô tem duas faces: de um lado, é maléfica, “[...] a odiosa filha do desregramento” (DETIENNE, 1988, p. 38), a inseparável amiga das palavras traiçoeiramente carinhosas (as lisonjas) que são o instrumento do engano e de ocultas armadilhas; de outro lado, é a boa Peithô, benéfica, serena e conselheira, companheira dos sábios, dos juízes imparciais, dos reis e governantes justos.

A voz é dotada de um poder que se diria sobrenatural e divino, decorrente de sua própria eficácia, pois, uma vez articulada, converte-se em ação, fato, coisa viva, que nasce, cresce e se transforma. O poeta, realmente artista, sabe operar harmonicamente os sons e jamais profere palavras inúteis. Sua palavra, ao contrário, é potência que se atualiza em força criadora. São as palavras eficazes, fecundadas por sons harmônicos, que conferem luminosidade e vidência ao poeta. Assim como a palavra mágico-religiosa, a palavra do poeta, além de transcender o tempo dos homens, transcende de igual forma os pequenos destinos individuais e passa a influenciar até os sonhos e destinos coletivos.

Pensando, assim, mesmo que tenha consciência de muito que já se disse sobre as experiências da inquietante tarefa de experimentação e invenção na linguagem, insisto no fato de que os poetas fazem parte daquele grupo de artistas, cujo incansável trabalho com a palavra, com o gesto, com a imagem, tem como objetivo a superação da língua, transgredindo seus limites para explorar suas fronteiras. Os poetas lançam desafios em cada um de seus textos, sobretudo no que diz respeito à incorporação de gêneros provenientes de diferentes esferas de uso da linguagem. As possibilidades combinatórias, exploradas por eles e inscritos na oralidade, se, por um lado, redimensionam gêneros da oralidade típicos de nossa cultura, por outro realizam experiências estéticas em que o signo verbal extrapola seus próprios limites, revelando a palavra como cenário não só de letra e de voz mas, sobretudo, de corpo em movimento. Muito embora seja a palavra sua mídia primordial, a arte dos poetas configura-se como um amplo fenômeno comunicativo, situando-se no cruzamento do teatro, do cinema, da performance, do espetáculo televisual ou da peça radiofônica, sem deixar de ser o que é antes de tudo, ou seja, poesia. Com isso, além de operar gêneros literários e discursivos, tais poetas exibem sua habilidade em operar gêneros e signos de diferentes tradições culturais, sobretudo os de sua contemporaneidade.

Se para muitos tais questões já não se põem, pois o que chamamos de poético, como já disseram os gregos, diz respeito a um tipo específico de linguagem, linguagem marcada por um fazer (*poien*) sensorializador do signo verbal ou não verbal, pois para mim o poético abrange não só o amplo domínio da poesia verbal, mas também da não verbal, ou seja, da poesia que se insinua e se insere no cinema, na TV, nas HQ, na publicidade, nos múltiplos teceres e desteceres que se manifestam nos piscapiscar incessante das telas e redes dos computadores, sensorialização esta empenhada em reduzir ou eliminar a distância inevitável que delimita a relação entre significante e significado (para falar com Saussure), entre o sujeito (representante) e seu objeto (representado), ou, enfim, entre o homem e o real, alvo desde sempre de nossos desejos e nossas utópicas aspirações.

Nesse contexto, é instalado um diálogo intenso não só com experiências estéticas da tradição oral, como muitos dos principais estudiosos já demonstraram, como também com experiências semióticas geradas pela cultura da audiovisualidade

cinética – do rádio, do cinema, da televisão. É como se o mundo dos signos se exibisse numa grande cena ³/₄ a cena dialógica da linguagem e a arena dos contatos.

Poesia oral – e não literatura oral, é bom que se diga – é um assunto muito amplo e que varia desde as canções populares de todos os povos, passando pela moderna música popular, com um olhar voltado para os poemas heróicos de Homero, bem como para os compositores mais recentes, seja na Ásia, na África ou nas Américas. Esta amplidão de visão revela, portanto, a natureza da “tradição oral” em conexões possíveis com tipos de poesia e tipos de sociedade, as diferenças e aproximações entre comunicação oral e escrita, assim como o papel dos poetas em sociedades não-letradas.

O oral é um termo já um tanto banalizado e carente de uma espécie de operação de decantação para que o conceito flua com limpidez. Lembremos de Zumthor, sempre evocado e com pertinência, para quem a voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou.

A voz possui uma realidade material, quer em termos qualitativos ou quantitativos. Na e pela voz, a linguagem se encarrega de uma espécie de lembrança das origens do ser (ZUMTHOR, 2010, p. 172) de uma intensidade vital. Ler é oralizar um escrito. A leitura implica voz, corpo, sopro. Nos poemas lidos, há uma performance poética de menor grau.

Então, o fenômeno da voz é lugar simbólico, espaço da inscrição da alteridade e da instalação do diálogo eu-outro, exige a presença de dois ouvidos – a do enunciador e a do ouvinte; nomadismo e movência, nunca apreendida totalmente, mas sempre em situação de passagem, de encontro, de presenças que se tocam e se deslocam no movimento de transformação; atingimento da plenitude na experiência poética.

A palavra original enquanto voz, som e corpo que é, afirma-se como arma de grande eficácia para provocar emoções, fascinar e comover o público, tirá-lo de seu lugar comum e estático, para inseri-lo num espaço de infinita movência e de contínuo questionamento e transformação do universo da cultura. Assim, pensam os artistas da voz:

Nômades da língua e dos gestos, sem papéis ou mapas, nós iremos para onde o vento nos conduz, anônimos do mundo, trabalhadores das humanidades, artesãos da comunidade inconfessável, nós faremos despertar bases fundadoras e acolheremos ideias novas.⁴ (MOUVEMENT..., 2012, tradução nossa)

Há uma diferença entre os conceitos zumthorianos de nomadismo e movência. Ao falar em nomadismo, Zumthor refere-se a experiências pessoais, decorrentes de seus vários deslocamentos e contatos com diversas culturas. Ao falar em movência, preocupa-se com a mobilidade textual, sem hierarquização temporal, ou seja, não importa saber se um texto mais antigo encerra em si mesmo valor, mas sim sua dimensão palimpséstica, de textos sobre textos, em permanente diálogo intra e intertextual.

Eles evocam (ou implicam) a existência de complexos significantes, articulados, de forma diversa, (quase sempre imprevisível), uns com outros, e fundadores da pluralidade interna desse texto. Eles sugerem a ideia de uma gênese ilimitada da significação. O texto, assim como o discurso, não está concluído (fechado). Ele pode dialogar com outros textos, assim como o discurso com outros discursos. A intertextualidade propõe, pois, uma espécie de suplemento, talvez inesgotável, essencial ao próprio texto.⁵ (ZUMTHOR, 1981, p. 8, tradução nossa)

A movência é uma espécie de composição de signos que se encontram e que geram outros signos. Tais signos são, pois,

[...] fios [que] se tecem na trama do discurso e, multiplicados e entrecruzados, aí produzem outro discurso, trabalhando os

4 "Nomades de la langue et des gestes, sans papiers ni feuilles de route, nous irons là où le vent nous mène, anonymes du tout-monde, travailleurs d'humanité, artisans de la communauté inavouable, nous réveillerons d'anciens soubassements et feront hospitalité aux idées neuves".

5 "Ils évoquent (ou impliquent) l'existence de complexes signifiants, articulés, de façon diverse (souvent imprévisible), les uns sur les autres, et fondateurs d'une pluralité interne de ce texte. Ils suggèrent l'idée d'une genèse illimitée de la signification. Le texte, pas plus que le discours, n'est clos. Il est travaillé par d'autres textes, comme le discours par d'autres discours. L'intertextualité désigne une sorte de supplément, peut-être inépuisable, essentiel au texte même".

elementos do primeiro, interpretando-os gradualmente; glosando-o, a ponto de que a palavra instaure um diálogo com seu próprio tema. Enquanto as palavras desfilam, estabelecem-se equivalências e contrastes que comportam (porque o contexto se modifica, mesmo que imperceptivelmente) nuances sutis: cada uma delas, recebida como uma informação nova, faz-se crescer do conhecimento ao qual essa voz nos convida. (ZUMTHOR, 2010, p. 200)



MOVÊNCIAS CONCLUSIVAS?

No traçado desse texto em que a voz do/no corpo – suporte e ligação desse tipo de produção poética – destaca-se como ponto nodal é, pois, que recaiu essa proposta de discussão, buscando colaborar de alguma forma com um elenco de estudos e pesquisas sobre a temática, com a certeza de que o novo suscita sempre polêmicas e sérias controvérsias.

Se para muitos é a escrita que dá a tônica da linguagem, para os investigadores do mundo oral, a voz é o norte das mudanças que, paulatinamente, vão se incorporando à língua. Não se objetiva, aqui, fortalecer a já tão esgarçada dicotomia fala/ escrita. Importa, sim, o reconhecimento do primado das três matrizes da linguagem – sonora, visual e verbal – e suas traquinagens moventes, seus nós atados e desatados: o traço simples ou rebuscado, a boca fechada ou esgarçada, o gesto audaz ou tímido, o olhar que pisca e se esconde na pretensão de fazer, da voz gritante, sussurros e cochichos.

Espaço poético, no qual as vozes se inscrevem e se incorporam, as poéticas da voz deslizam em fluido terreno, mas ocupam sempre o *locus* de resistência e de transgressão.

REFERÊNCIAS

- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DON, Arnold. Paris Opera Ballet Performs Giselle. *Gettyimages*. 2013. Available on: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/the-ensemble-cast-perform-during-the-paris-fotografia-de-not%C3%ADcias/160224011>>.
- LUCRECIUS. *De rerum natura*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Coleção Os Pensadores).
- MOUVEMENT – ARTS ET POLITIQUES. *Journal Clandestin I*, Paris, n. 64, juil./août 2012. Encarte.
- ZUMTHOR, Paul. Intertextualite et mouvance. *Littérature*, Paris, n. 41, p. 8-16, 1981. Intertextualité et roman en France au moyen Âge.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. Considérations sur les valeurs de la voix. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Paris, n. 99-100, p. 233-238, juil./déc. 1982.

EDILENE MATOS é Doutora em Comunicação e Semiótica: Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Tem Pós-Doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Tem Pós-Doutorado pela Université Paris Nanterre. Pesquisadora, ensaísta e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua nos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC). Coordena o GT Tramas Poéticas: memória, voz e corpo do Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade. Ocupa a cadeira nº13 da Academia de Letras da Bahia.