



FERNANDES, Adriana. **Textos em Trapos: Preparação Vocal Transdisciplinar**. João Pessoa: UFPB. Universidade Federal da Paraíba; Professora. Etnomusicóloga.

RESUMO

O trabalho de preparação vocal do ator passa necessariamente também pelo trabalho de texto. No entanto, quando os textos se apresentam diferentes do convencional, quer seja com relação a sua configuração na página ou em sua disposição dos fatos, eles se apresentam como textos “de(s-con)formados”. O presente estudo pretende iniciar a discussão deste assunto e sugerir possibilidades de trabalho para esta complexidade a partir das discussões de Roman Jakobson sobre a linguagem usada artisticamente, ou a linguagem poética verbalizada. Os textos que suscitaram esta pesquisa são *O Percevejo* de Maiakovski, *A Morta* de Oswald de Andrade, *Companhia* de Beckett, *Música de Câmara* e *Finnegans Wake* de James Joyce. Parte-se da hipótese de que o treinamento do ator para textos de(s-con)formados exige do ator e do preparador vocal conhecimentos de semiótica, linguística e literatura, além dos conhecimentos da técnica teatral e por isso a dificuldade de concepção e aplicação de um treinamento que contemple esta formação.

PALAVRAS-CHAVE: Voz: Jakobson: Maiakovski: Beckett: O. Andrade

ABSTRACT

Title: Rag-Texts: Trans-disciplinary Vocal Training

Vocal training requires work with texts. However, when the texts are not conventional, because how they look on the page, or because of the way the facts are disposed, they are considered “un(con)formed.” The present work intends to start a discussion about this issue and to suggest possibilities to this complex problem taking into account Roman Jakobson’s writings on the language used artistically, or the verbalized poetic language. The texts that ignited this research were *The Bedbug* by Maiakovski, *A Morta (The Dead)* by Oswald de Andrade, *Company* by Beckett, *Chamber Music* and *Finnegan’s Wake* by James Joyce. There is a hypothesis that the actor training for “un(con)formed” texts requires knowledge on semiotics, linguistics and literature besides theater technical knowledge, what explains the difficulties to conceive and apply a training program encompassing this formation.

KEYWORDS: Voice: Jakobson: Maiakovski: Beckett: O. Andrade

Quando o trabalho de treinamento vocal com atores concentra-se em alguma atividade com textos dramáticos, esta tarefa coloca-se muito mais difícil quando este texto apresenta-se diferente do convencional, ou seja, possui uma estrutura que não é linear, seu discurso não é direto, usa sem parcimônia recursos linguísticos altamente poéticos como por exemplo figuras de linguagem, rimas, condensação de ideias, dentre outros.

O presente trabalho apenas inicia a discussão sobre as possibilidades de treinamento que podem ser pensadas para conduzir o trabalho com este tipo

de texto com estudantes-atores de teatro. Neste engatinhar do estudo, os textos para teatro que tenho em mente são *O Percevejo* (1929) de Maiakovski (1893-1930), e *A Morta* (1937), de Oswald de Andrade (1890-1954). O texto *Companhia* (1980) de Samuel Beckett (1906-1989) pode e já foi colocado em cena, tendo em vista as suas qualidades dramáticas e foi consultado. Os textos *Música de Câmara* (1907) e *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce (1882-1941) servem como contraponto literário de um tipo de escrita que transborda e contamina a dramaturgia e também é uma referência, neste estudo inicial, com os quais estabeleço um diálogo considerando o muito que já foi escrito e estudado sobre os trabalhos de Joyce. O autor que uso para alinhar estas obras é Roman Jakobson (1896-1982) pelo seu entendimento da função poética nos textos literários. Segundo João Alexandre Barbosa, que organizou e prefaciou o livro de Jakobson, ele busca

a materialidade sobre a qual se assentam os significados poéticos...não [descuidando] dos detalhes de construção que concorrem para o aparecimento dos volumes semânticos.....a poesia, ou a predominância da função poética nos textos literários, não é vaga nem nebulosa: a sua apreensão depende da capacidade do leitor em descobrir organizações de linguagem que são impregnadas de uma força original em revelar o mundo e seus significados. A ação da poesia é colhida pelo dinamismo de uma poética em ação. (BARBOSA In JAKOBSON 1990, p.xi)

Considerando esta materialidade do texto e tendo como alvo os significados poéticos que podem ser explorados, passo a tecer uma pequena análise dos textos sob consideração.

Em *O Percevejo*, na tradução de Luiz Antonio Martinez Corrêa por exemplo, no início da cena 2, que se passa no dormitório de jovens operários e estudantes segue-se o diálogo:

O Da Vassoura – Se ele está com a meia furada e está com pressa, eu juro como ele passa tinta preta no pé.

O Descalço – Seu pé não precisa de tinta para ficar preto.

O Inventor – E se o pé não estiver totalmente preto na região do buraco? Aí era só trocar as meias dos pés. (MAIAKÓVSKI, 2009, p.23)

Neste trecho temos um jogo de palavras permeado com bastante ironia salientando a corruptibilidade do caráter do personagem de quem eles estão falando. Explicar esta sutileza para os atores já é uma tarefa que toma algum tempo. As palavras pé, preto/preta, furada, meia, buraco adquirem força e significados pungentes dentro do trecho, levando em consideração as construções nas quais elas estão empregadas. Eu as colocaria como pequenos núcleos imantados para onde os atores deveriam convergir sua atenção e explorar sua capacidade sonora e imagética. Nesse sentido, por exemplo, compare a predominância de sibilantes na primeira metade da primeira frase – SSSSe ele eSSStá com a meia FFFFurada e eSSStá com preSSSSa – e depois a predominância de percussivas no restante da frase – eu JJJJuRRRo CCCComo ele PPPPassa TTTTinTTTTa PPPPreTTTTa no PPPPé. Esse tipo de observação pode levar a várias possibilidades de interpretação do texto aliado ao entendimento semântico. Prosseguindo com este tipo de compreensão, vejamos a última fala do trecho: E SSSSe o PPPPé não eSSSTTTTTiVVVVer TTTToTTTTaLLLLmenTTTTe PPPPreTTTTo na RRRRegião do BBBBuRRRRaCCCCo? Aí eRa SSSSó TTTTRRoCCCCaRRRR aSSSS meiaSSSS doSSSS PéSSSS. Veja quantas possibilidades numa mesma sentença ou em todo um trecho são possíveis de serem observadas e depois usadas ou não, dependendo das escolhas que o ator pode e quer fazer com relação à sua interpretação. No entanto, esse tipo de observação normalmente não é feita pelos atores quando no estudo de textos, nem do texto convencional e muito menos do texto não convencional, que, ao meu ver, pede muito esse tipo de abordagem, porque requer do ator uma exposição de possibilidades e não formatações fechadas. Insisto nesta perspectiva porque desta forma o texto se abre de possibilidades interpretativas e o potencial criativo do ator também pode ser explorado e desenvolvido em sua plenitude, a cada tentativa, e depois a cada performance.

Vamos para um outro exemplo, *A Morta* de Oswald de Andrade. No início do primeiro quadro temos o seguinte trecho:

O Hierofante – Onde estamos, em que capítulo?

O Poeta – Hospital? Óvulo? Teia de aranha?

Beatriz – Navegamos num rio preso!

A Outra – Tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!

O Hierofante – Forneço a consciência dos incuráveis. (ANDRADE, 1973, p.3)

Observe que o texto não é linear. A resposta para a pergunta do Hierofante, que usa um advérbio interrogativo de lugar, é três outras perguntas sendo que só a primeira delas é um lugar convencional onde encontramos profissionais da saúde e doentes, e os dois outros, poderíamos considerar o óvulo um lugar convencional para os espermatozoides, por exemplo, e a teia de aranha um lugar convencional para insetos à beira da morte. Considerar que a resposta estaria na fala seguinte, de Beatriz, é uma possibilidade, e ela provavelmente seria metafórica, pois do contrário o Hierofante saberia que estaria de fato “navegando”, mas isso não tem continuidade no fluxo do texto. Este e outros tipos de “desvios” ocorrem com frequência em praticamente todo o primeiro quadro. O público só vai conseguir alcançar algum nexos com relação ao que está ocorrendo em cena, ao final do quadro, quando conseguir mais ou menos reorganizar as peças do quebra-cabeça. O mesmo se dá com os estudantes-atores. No entanto, com eles, um bom número de possibilidades de entendimento do texto precisam ser alcançadas antes que a peça seja apresentada para o público. Para isso são necessárias logicamente várias leituras da peça como em qualquer outro texto, e, um pouco diferente do convencional, vários testes com a elocução/emissão/expressão vocal dos diálogos a fim de encontrar os possíveis significados poéticos, os objetivos do dramaturgo, sua organização das ideias do texto. Aos poucos, um grande e laborioso estudo de interpretação do texto e de seus subterfúgios além de um bom conhecimento das técnicas empregadas pelo seu autor precisam ser investigadas e compreendidas por todo o elenco para que a lida com estes elementos seja manuseada com naturalidade, familiaridade e desenvoltura.

Um conhecimento do tempo e do contexto de quando o texto foi produzido também se faz necessário nos dois casos – Maiakovski e Andrade. Os textos que chamo aqui de “não convencionais” aparecem em períodos muito específicos e em lugares e países também que devem ser considerados quando do estudo das peças. Em ambos os casos os autores estavam bastante engajados na vida política e artística de seu tempo e não por mera coincidência são reconhecidos internacionalmente por seu trabalho e são focados aqui por suas contribuições e singularidades. Viveram e participaram de transformações importantes que ocorreram na sociedade de sua época e pode-se dizer com segurança, que tiveram um papel marcante nos rumos que as artes tomaram, em seus respectivos países, com suas atividades.

Maiakovski, até onde eu consegui levantar para este início de pesquisa, foi parte integrante e ativa de um grande movimento cultural e político na velha Rússia, que culminou na segunda revolução de 1917. A Rússia sai de um sistema czarista e passa, através de duas revoluções, 1905 e 1917, para um sistema comunista. Maiakovski participa em uma intensa vida cultural onde

vai conhecer e se entrosar com vários artistas ligados à vanguarda russa como Burlíuk, Khlebnikov, Iessiênin, De acordo com Boris Schnaiderman:

Justamente por renegar a poética tradicional, com a contagem de sílabas e pés, exigia de si e dos poetas modernos em geral um esforço maior.....havia para este fim toda uma rica orquestração, em que entravam aliterações, assonâncias em geral, dissonâncias, combinações sonoras pesquisadas em cada frase, em cada palavra. Atribuía grande importância à rima, que devia ser inusitada e afastar-se o mais possível dos clichês poéticos estabelecidos pelas gerações precedentes. (CAMPOS, SCHNAIDERMAN, 2003, p.15)

Reparem portanto que minhas observações quanto ao trecho em *O Percevejo* acima têm procedência neste conhecimento literário e histórico. Ou seja, mais uma vez, insisto que em se tratando de textos de(s-con)formados, sua expressão vocal também pode ser de(s-con)formada, criativa, inusitada, desde que os atores tenham conhecimento e técnica para criação e invenção.

No caso de Oswald de Andrade sabemos que foi influenciado por Joyce como afirma sua biógrafa Maria Augusta Fonseca (2007) endossada por Antônio Cândido, Haroldo de Campos e o próprio Oswald de Andrade. Segundo estes autores existe uma busca por “estruturas móveis” a fim de romper com a tradição linear, apontando a fragmentação e uma aproximação com a “teoria da montagem” de Eisenstein (Fonseca 2007, p.150). Ou seja, quando se lê um texto dramático de Oswald de Andrade onde estão presentes estas características, faz-se necessário pensar também nas imagens que este texto possa vir a suscitar e isso pode e deve ser usado para o processo criativo vocal e corporal dos alunos-atores.

No cinema, a montagem aparece quando dois pedaços de filme colocados juntos criam um novo conceito, que surge da justaposição...Esta justaposição de dois planos isolados não resulta na simples soma dos dois, mas num novo produto.” (PAIVA 2011, p.46)

Se nos aprofundarmos na teoria da montagem de Eisenstein e direcionarmos o processo criativo dos atores neste sentido, combinado com outras técnicas não convencionais de vocalização, pode ser que a compreensão, elocução e encenação de *A Morta* ganhe um frescor e vigor de *avant-garde* mesmo nos tempos atuais.

Exatamente por estas características engajada e articulada de ambos os autores, por essa busca pelo elemento surpresa, pelo não convencional, que, na minha opinião, o direcionamento para o treinamento vocal de textos desta natureza também deve transgredir o *status quo*. No entanto, mais estudos são necessários para me aprofundar nestas questões e melhor instrumentar esta discussão. Mas, como pudemos observar, o assunto propicia uma gama bastante ampla de subtemas e de desdobramentos que necessitam de maior tempo e aprofundamento na investigação.

Referências:

- ANDRADE, Oswald. 1973. *A Morta*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.
 BECKETT, Samuel. 1980. *Companhia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
 CAMPOS, Augusto e Haroldo. 2001. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva.
 CAMPOS, Augusto e Haroldo de, SCHNAIDERMAN, Boris. 2003. *Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva.

- FONSECA, Maria Augusta. 2007. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Globo.
- JAKOBSON, Roman. 1990. *Poética em Ação*. São Paulo: Perspectiva.
- JOYCE, James. 2002. *Música de Câmara*. São Paulo: Iluminuras.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O Percevejo*. 2009. São Paulo: Editora 34.
- PAIVA, Cristina. 2011. Além da Teoria da Montagem de Eisenstein: Princípios Gerais da Construção de Obras de Arte. *Tessituras & Criação*, n.2, Dez. 2011. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>. Acesso em 30 out.2012.