

## A Incidência da Tecnologia na Percepção Humana: do ouvido ao olho

Autor: Fernando Martins

Instituição: UnB/ IdA/ PPG-ARTE - Mestrando em ARTE

Área de estudo: Processos Composicionais para a Cena

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Davini

Bolsa: CAPES

Atuação profissional: Professor Substituto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Mestrando do Programa de Pós Graduação em Arte do Instituto de Artes da UnB, Integrante do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena e Diretor da Funil Cia de Teatro.

Resumo: A interação entre homem e tecnologia oferece um vasto campo de argumentação sobre as definições de sujeito e suas relações com o outro e o mundo. Essa interação incide, portanto, na percepção humana sobre a vida e a arte. Nesse sentido, a tecnologia da escrita, como representação da palavra, opera certo tipo de restrição na experiência da cena, transportando o homem do mundo da audição e das histórias fantásticas para o homem do olho e suas experiências solitárias.

Palavras-chave: tecnologia, percepção, texto, palavra

---

A relação entre homem e tecnologia não é privilégio da modernidade. Se atualmente há uma forte tendência em reduzir as noções sobre o que entendemos por tecnologia, importante considerarmos que ao longo da história da humanidade esse contato foi responsável por alterar nossas percepções de mundo e de sujeito, estendendo nossos sentidos e ampliando nosso poder de alcance em relação aos outros e ao mundo.

Pode-se dizer que antes da invenção da roda o impulso do homem não estava aplicado ao desejo de dominar espaços longínquos. No entanto, somente com o advento tecnológico da roda, foi possível traçar trajetórias de maior amplitude e a noção de espaço-tempo sofreu alterações incomensuráveis. Pode-se dizer também que antes da invenção do fogo, os homens e mulheres, ainda nômades, se deslocavam de um espaço para outro em busca de melhores condições de sobrevivência sempre que o tempo indicava períodos de escassez ou perigo. A tecnologia do fogo permitiu ao ser humano a possibilidade de se instalar em locais fixos e, assim, surge o que mais tarde viríamos chamar de sociedade.

Em *A Galáxia de Gutemberg*, Marshall McLuhan faz enormes contribuições com essa reflexão ao ampliar as noções sobre o que chamamos de tecnologia, estendendo os limites do que hoje entendemos apenas como tecnologia digital. Segundo o autor:

O homem hoje em dia desenvolveu para tudo que costumava fazer com o próprio corpo, extensões ou prolongamentos desse mesmo corpo. A evolução de suas armas começa pelos dentes e punhos e termina com a bomba atômica. Indumentária e casas são extensões dos mecanismos biológicos de controle de temperatura do corpo. A mobília substitui o acocorar-se e o sentar-se no chão. Instrumentos

mecânicos, lentes, televisão, telefones e livros que levam a voz através do tempo e do espaço constituem exemplos de extensões materiais. Dinheiro é meio de estender os benefícios e armazenar trabalho. Nosso sistema de transportes faz agora o que costumávamos fazer com os pés e as costas. De fato, podemos tratar de todas as coisas materiais feitas pelo homem como extensões ou prolongamentos do que ele fazia com o corpo ou com alguma parte especializada do corpo (MCLUHAN: 1972; pág. 21-22).

Marshall McLuhan associa o avanço tecnológico ao privilégio e valorização de certos sentidos da percepção humana em relação a outros. Esta breve iniciação ao tema oferece um espaço propício para anunciar, como indica o nome do livro, a questão problema que dá sustento à argumentação do autor: o advento da tecnologia de escrita através da imprensa de tipos móveis inventada por Gutemberg.

McLuhan indica que o desenvolvimento da tipografia como meio de reprodução e consolidação das estratégias escriturais dominantes no Ocidente, é apresentado como causa da predominância da percepção visual sobre a percepção auditiva. Segundo o autor, “a assimilação e interiorização da tecnologia do alfabeto fonético translada o homem do mundo mágico da audição para o mundo neutro da visão” (MCLUHAN: 1972; pág. 40). Nesse sentido, o autor aponta a imprensa de tipos móveis como fator decisivo no achatamento dos estilos vocais humanos e, conseqüentemente, na redução da experiência auditiva de modo geral. McLuhan destaca ainda que:

A escrita é um modo de fechar visualmente sentidos e espaços não-visuais. É, portanto, uma forma de abstrair o visual do intercurso comum dos sentidos em globo. E, enquanto a linguagem é uma exteriorização (manifestação) de todos os sentidos ao mesmo tempo, a escrita é uma abstração da palavra (MCLUHAN: 1972; pág. 74).

E acrescenta:

Antes da escrita fonética separar, como veio separar em dois mundos à parte, o pensamento da ação, não havia alternativa senão considerar todo o homem responsável por seus pensamentos tanto quanto por seus atos. (...) Segue-se, portanto, que o homem letrado, desde o seu aparecimento, quando o encontramos no mundo grego, é um homem dividido, partido, esquizofrênico, como todo letrado ou alfabetizado tem sido desde a invenção do alfabeto fonético. (MCLUHAN: 1972; pág. 45)

Ou seja, com o surgimento da escrita, a palavra se desloca entre olhos e não mais entre ouvidos, e pela primeira vez está dissociada do fenômeno acústico ao qual, indiscutivelmente, pode-se atribuir a completude de seus sentidos. A esse respeito César Lignelli aponta que:

Considerado o lugar que a Dimensão Acústica da cena parece ter ocupado no teatro clássico grego, quando se estabelecem os

fundamentos do teatro ocidental, para pensar à luz dessas referências o lugar que ocupa hoje. As hipóteses de Friedrich Nietzsche em sua obra o Nascimento da Tragédia e a Poética de Aristóteles, primeira normativa dos gêneros em performance no ocidente, permitem uma reflexão intensa a respeito desse momento fundacional. [...] Temos evidências de que a musicalidade na cena está presente explicitamente na estrutura do texto do Teatro Renascentista Inglês e Espanhol. A palavra tem lugar central nesse momento em que o teatro é referência de civilidade para o estabelecimento dos estados leigos. Sua inerente musicalidade é levada aos limites. É definitivamente na sua materialidade acústica que o significado do texto realiza-se (LIGNELLI: 2006; pág. 45).

Para compreender melhor essa questão da representação do som em código visual, é possível recorrer ao campo da Música, que tem tratado desse assunto intensamente nos últimos séculos. Ao longo desse período, o registro escritural do fenômeno acústico se desenvolveu em escalas significativamente superiores na Música em comparação ao que ocorreu no Teatro. Em outras palavras, a partitura musical apresentou intensas modificações ao longo do tempo, enquanto a escrita da palavra sofreu interferências que resultaram na padronização de seus registros.

É possível reconhecer que, em relação às partituras dos séculos XII e XVI, as partituras do século XX apresentam maior variedade de signos escriturais. Nota-se a inserção de letras, de códigos numéricos e sinais gráficos, inexistentes antes. Esse modelo de representação se consolidou no século XVIII, no período da renascença, e privilegia indicações referentes à frequência do som, ou seja, se desenvolve a partir da representação das alturas das notas musicais organizadas no sistema tonal.

A partir da segunda metade do século XX, é possível notar indicações que, para além da frequência, estão relacionadas às dinâmicas tímbricas e rítmicas, promovendo a diversificação de signos escriturais que apontem as possibilidades de execução da obra, em outras palavras, indicações a respeito do *como* fazer. Nesse sentido, alguns compositores contemporâneos se servem de legendas em suas produções, para orientar e instruir os músicos a respeito dos signos especificamente desenvolvidos para a obra.

Com a representação da palavra no Ocidente ocorreu o fenômeno contrário. Houve uma retração na produção de indicações escriturais, onde os textos, inclusive os teatrais, passam a ser representados linearmente, com uma uniformidade crescente, com letras padronizadas, da esquerda para a direita e em cores escuras sobre um fundo branco. Como esta convenção não oferece possibilidade de diferenciação entre os diversos tipos de textos, as peças de Teatro foram, sistematicamente, absorvidas pelo campo da Literatura. No entanto, o texto teatral se configura como uma representação em código visual de uma obra que foi escrita para ser apresentada em cena, ou seja, atualizada nas vozes dos atores.

Assim, distancia-se da ideia de Literatura, uma vez que não se trata de um material destinado ao consumo do olho, mas do ouvido.

Como o contato dos atores com o repertório teatral se dá, predominantemente, através da leitura de textos, é imprescindível pensarmos as reais incidências da tecnologia do alfabeto sobre nossa percepção, de um modo geral, e por fim, as reais consequências da utilização da letra sobre a produção de palavra em cena.

É possível identificar inúmeros fenômenos na fala dos atores, que resultam desse contato com o texto teatral através da leitura. Como consequência desse contato, as regras gramaticais tendem a colonizar suas falas, reduzindo suas capacidades afetivas em cena. A respeito da escrita, Paul Zumthor declara que:

O uso da escrita implica certa disjunção entre pensamento e ação, certa abstração que enfraquece o próprio poder da língua, a predominância de uma concepção linear de tempo, além de individualismo, racionalismo e burocracia (ZUMTHOR: 1985; pág. 04).

O que Zumthor define como enfraquecimento do poder da língua está diretamente relacionado ao fato de tomarmos contato com representação da palavra através da escrita. Esse contato gera a abstração do carácter performativo da palavra, e com isso, há uma enorme restrição dos sentidos que surgem na complexidade da fala humana, reduzindo-os aos significados etimológicos e gramaticais do texto. O contato de atores com o texto de teatral, por exemplo, quando motivado pela leitura e desenvolvido apenas na leitura - desde os ensaios até sua memorização, favorece o trabalho solitário e introspectivo, cujas evidências são amplamente difundidas na área.

De fato, a obra de Zumthor oferece um terreno favorável ao desenvolvimento dessa reflexão, uma vez que reconhece a distinção entre a experiência da leitura e da escuta, quando declara que:

Determinado texto destina-se ao consumo visual (em princípio solitário e silencioso) pela leitura; outro destina-se à audição (e portanto à percepção de efeitos sonoros e está por isso aberto ao consumo coletivo). O primeiro apresenta-se como um objeto – folha de papel, livro - o segundo, como ação vocal (ZUMTHOR: 1985; pág. 06).

Portanto, é importante considerar que as estratégias de contato com o texto teatral, quando capturadas pela lógica da escrita e conseqüentemente da leitura, geram restrições potentes operadas pelos códigos escriturais (visuais) sobre a fala. Sendo assim, seu espaço em *performance* e os sentidos configurados pela palavra enquanto evento acústico são por vezes desconsiderados ou muitas vezes anulados.

Compreender a palavra como fenômeno acústico confere ao ouvido uma localização central no trabalho cênico, onde a eficácia do trabalho com o texto teatral depende de dimensões discursivas que se alinham ao campo semântico musical. Nesse sentido, as dinâmicas rítmicas e melódicas das falas contidas nos textos teatrais, narrativas e poemas não estariam obrigatoriamente subordinadas às noções introspectivas de trabalho com o texto, que se apoiam, demasiadamente, nas sensações dos atores, que por vezes não alcançam a plateia que os ouve.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIGNELLI, César. *A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: Uma Cartografia dos Processos de Composição de Santa Croce e O Naufrágio*. Dissertação de Mestrado pelo PPG – ARTE, UnB, Brasília, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo. Ed. Editora Nacional, 1977.

ZUMTHOR, Paul. *A Permanência da Voz*. In: O correio da Unesco. Trad. bras. Maria Inês Rolim. Ano 13, nº. 10, São. Paulo, Brasileira, 1985. [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt).