

6

A importância da voz

6.1

O olho e a voz

Sem querer contrapor um ao outro ou cair nas desgastadas dicotomias, precisamos trabalhar a tensão, que percorre este trabalho, entre o olho e a voz. Mais precisamente, a tensão entre os sentidos da visão e da audição. Porque, ao longo dos anos e da história da fala e da leitura, esses sentidos foram privilegiados cada um a sua vez, mas também sofreram adaptações, reestruturações e mudaram suas funções. A oralidade não desapareceu, mas sofreu ajustes ao longo do tempo influenciados pelo crescimento da cultura escrita. A performance e o discurso oral existem contemporaneamente, mas são realizados de uma nova forma e pertencem a novos espaços. De todos esses espaços, o que mais nos interessa aqui é o da leitura. Raciocinando à luz dos leitores cegos, que vão precisar voltar a desenvolver a sua escuta – reeducar-se para não fazer mais a leitura através do olhar –, cabe entender, analisar e realocar a importância da voz: agora instrumento fundamental de acesso ao texto. O texto amado da literatura.

A cultura oral reinava quase que soberana, com a valorização da retórica, até que no século XIII, por volta de 1250, a cultura ocidental começa a se encaminhar para o que o medievalista Paul Zumthor chama de “A Idade da Escrita”. Apesar de acanhada e ainda nas formas de manuscrita medieval – lembremo-nos dos incansáveis copistas –, a produção de textos escritos começa a mudar as posturas de recepção do leitor. É ela que estimula uma forma de leitura que, cada vez mais, vai privilegiar o olho ao ouvido. O fato é que, neste primeiro momento, o texto ainda depende muito da oralidade. As primeiras manifestações escritas são fruto da organização oral do discurso: os textos são baseados em ditado, os autores possuem sua autoridade e conhecimento pertencentes à cultura oral.

O texto impresso passou a ter uma influência intelectual mais marcante na cultura ocidental, e isso não se deu especificamente pela invenção da imprensa,

mas pela maneira como os caracteres e as grafias ocidentais contribuíram para as tecnologias de impressão e as formas de leitura voltadas exclusivamente para uma percepção visual. A impressão organiza as palavras espacialmente: as linhas são perfeitamente regulares, todas do mesmo tamanho, o texto justificado gerando uma mancha gráfica uniforme na página. Um resultado que, mesmo antes com o texto manuscrito, nunca foi obtido. *“Progressivamente, las fronteras de transgresión crecieron, y la palabra proferida fue perdiendo lugar frente a la palabra escrita, la poesía oral frente a la literatura, y los hombres y mujeres frente al autor”* (ZUMTHOR, 1989, p.119).

Com o surgimento da cultura escrita, as posturas de leitura mudaram, o individualismo foi cada vez mais valorizado através da leitura silenciosa, e o texto, agora cristalizado no papel, pertencia necessariamente à figura do autor. O calor da troca performática desenvolvida pelo poeta que acontecia num tempo e lugar estabelecidos e contava com um público de mais de uma pessoa desaparece, ou sofre uma releitura. A nova relação entre texto e leitor pede o silêncio, a calma e um “lar”. Distante dos lugares públicos onde os poetas, trovadores e jograis cantam, dizem, reinventam seus textos, o leitor vai se voltar para a página impressa. Nesse esforço, terá que focar a atenção no olhar e fechar os ouvidos, que, anteriormente, eram a porta de entrada da leitura.

As mudanças das posturas de leitura e recepção dos textos foram, pouco a pouco, gerando modificações gráficas importantes nos documentos impressos. Basicamente, as etapas iniciais da impressão ainda consideravam a leitura como um processo auditivo que a visão colocava em marcha. A verdade é que, ao buscar o significado de um texto no século XVI, o leitor se concentrava muito mais no som do que na apresentação gráfica da palavra.

Todo texto implica, a princípio, em olhar e som. O leitor, até os dias atuais, ainda lê e compreende um texto como se estivesse ouvindo as palavras. Com a chegada e o desenvolvimento da impressão, o domínio do ouvido foi cedendo espaço, pouco a pouco, ao da vista. A escuta das palavras não desapareceu, permaneceu em cada leitura silenciosa através da voz interior. O leitor continua a escutar uma voz que acompanha e comenta a leitura, mas ela agora pertence mais a ele e não a um “narrador” externo.

Até que acontecesse o divórcio entre a lógica do discurso oral e a estruturação do discurso escrito houve um período longo de adaptação. Os textos

começaram a ser passados para o papel por obra dos copistas. O processo era todo artesanal, a figura e, principalmente, a voz do autor eram atuantes: ele fazia o ditado. Os resultados gráficos dessa experiência eram ainda para uma leitura baseada fortemente no modelo oral.

Las portadas del siglo XVI, con gran frecuencia dividen las palabras importantes, incluso el nombre del autor, con guiones, y presentan la primera parte de una palabra en una línea con tipo grande y la segunda con otro con tipo más pequeño. (ONG, 2004, p.119)

A lógica de edição era inteiramente distinta da contemporânea: privilegiava-se o que poderia resultar esteticamente mais agradável como desenho visual. Quem ditava e quem copiava tinham uma consciência da leitura muito diferente. As palavras não eram vistas como unidades estanques, os copistas não separavam as palavras, não abriam parágrafos, nem imaginavam índices. Enxergar a palavra como uma unidade visual é específico da cultura escrita. Os manuscritos não eram nada fáceis de ler. Localizar algum dado no texto dependia unicamente do leitor. Como o critério de produção textual era baseado no oral, pretendia-se que o leitor memorizasse pelo menos em parte o manuscrito e fosse capaz de encontrar ou pelo menos ter uma ideia da posição de uma determinada informação no texto.

Claro está que os mecanismos de memorização ainda eram herança da cultura oral e não os que conhecemos e usamos hoje como leitores. E isso, basicamente, porque o leitor comum lia em voz alta, pausadamente, com a sonoridade do *sotto voce*. Mesmo as leituras individuais eram em voz alta ou murmuradas. O texto necessitava da voz para recobrar vida. Era o lastro da cultura oral.

A posição que a fala ocupava no mundo da cultura ocidental era muito importante. Os poetas possuíam o que Paul Zumthor chama de “autoridade vocal”. Autoridade que futuramente culminaria no surgimento das literaturas europeias. De toda maneira, o mundo intelectual na Antiguidade era dominado muito mais pelo ouvido do que pela visão. A cultura do manuscrito seguiu sempre à margem da oral, a ponto de Santo Ambrósio de Milão observar que a vista era frequentemente enganada e que só o ouvido servia de garantia. O sentido mais “confiável” era a audição.

Os debates universitários começaram a reclamar a leitura de textos. Com isso, a escritura atua como o principal instrumento para fazer o conhecimento oral circular, e a leitura, em voz alta ou *ruminatio* vai ocupando espaço no cotidiano acadêmico. Aos poucos, o lugar de poder foi se deslocando e com ele as posturas de leitura, a necessidade do silêncio e a reestruturação da consciência do leitor para uma nova apreensão do texto.

O olho iluminava todas essas modificações. A porta de entrada de percepção textual passava agora por ele no silêncio das bibliotecas, no isolamento dos monastérios, nas poltronas dentro de casa. Urgia ao leitor estar só. Para facilitar essa leitura sem som, com a repetição das palavras mentalmente, a apresentação gráfica do livro mudou e foi fortemente influenciada pela organização que a imprensa propiciava.

O discurso oral era basicamente, por questões de memória, relacionado ao tempo, ligado particularmente à performance. Nenhum discurso dito é igual a outro. Sempre são as circunstâncias sociais, conjunturais, sociais, de tempo e, também, de espaço que fazem de cada texto um texto único. A cultura da escrita se insere no espaço. E, mais detidamente, quando nasce, no espaço de uma página. A imprensa torna concreta a presença da palavra: aquele grupo de caracteres negros impresso numa página, que significa e dá vida a alguma coisa no pensamento do leitor.

A partir daí, uma série de melhorias foi operada no espaço do texto para torná-lo adaptável e possível de ser interiorizado pelo leitor. Um dos primeiros esforços da organização visual do texto foi o índice: possibilitar àquele que lê uma independência de navegar livremente pelos assuntos. Depois, os índices foram se refinando. Há, atualmente, livros com índice onomástico, índice de citação de autores, índice por temas. Na maioria das vezes, o leitor também cria seus próprios índices ou divisões textuais quando intervém escrevendo nas margens dos documentos, nos espaços em branco deixados pela mancha gráfica.

A cultura oral antiga não funcionava com as organizações textuais como conhecemos hoje. As listas, atualmente tão banais de serem feitas, eram impensáveis de serem memorizadas. Nesses casos, os adjetivos eram fundamentais para ajudar a lembrar as informações listadas. Uma lista de alimentos, por exemplo, continha expressões como “cabritos saciados”, “ovelhas bem alimentadas”, era difícil num discurso oral aparecer um grupo de palavras

isolado sem estar inserido no contexto de uma frase, menos ainda uma listagem de substantivos.

Lembrando que, antes de deslocar-se inteiramente para o campo da visão, a cultura escrita tinha uma forte raiz oral mantida particularmente pelo manuscrito. A escritura trabalhava em serviço da oralidade, e a preparação de séries, listas e índices escritos muitas vezes tinha a finalidade de auxiliar a memorização oral para um aprimoramento intelectual. Até hoje alguns educadores ocidentais permanecem com a mesma opinião em relação ao sistema de ensino: o aluno precisa apurar os ouvidos e prestar atenção à aula e fazer apontamentos para despertar na memória o conteúdo absorvido oralmente que está adormecido em alguma parte da cabeça.

Os índices funcionam para uma navegação ocular no texto. Mas só foram aprimorados quando realmente o conteúdo passou a ser impresso. Criar índices era uma tarefa impossível para os copistas. Cada copista fazia um manuscrito distinto, eles nunca eram iguais página por página mesmo quando gerados pelo mesmo ditado, o que resultava no trabalho de ter que fazer um índice diferente para cada manuscrito. A funcionalidade era questionável: o leitor ainda não tinha um olhar treinado para separar o som da apresentação visual das palavras. Como recurso, escolhia-se usar uma marcação gráfica no corpo do texto. Durante muito tempo, os índices foram muito mais objetos decorativos do que propriamente funcionais. Para o leitor da época, ainda permaneciam um mistério.²⁸

A coisa que mais se aproximava dos índices na cultura oral eram os *loci* da retórica. Isso porque, como veremos mais adiante, a retórica é a arte oral mais próxima da escrita. Os *loci* eram os tópicos embaixo dos quais toda a produção argumentativa do texto poderia ser organizada. Quando um bom orador explorava um ou outro *loci*, sabia especificar no texto em que parte ele estava. Essa forma de memorização colocava os *loci* como se fossem lugares de armazenamento das ideias. A questão permanecia obscura para um leitor ou um ouvinte médio. Com o surgimento da palavra impressa, um novo mundo intelectual, agora organizado espacialmente, menos abstrato, nascia.

Os primeiros conceitos de capa ainda acompanhavam o modo auditivo de perceber o texto e não previam o sistema de reprodutibilidade da produção do

²⁸ Os primeiros índices eram realmente alfabéticos, e muitos deles eram baseados não nas primeiras letras das palavras, mas no som correspondente à primeira letra.

livro. Muitas capas de manuscritos medievais do Ocidente continham uma alusão direta à figura do leitor: como se o autor estivesse presente no objeto-livro proferindo o convite à leitura. Algo como: “eis aqui, caro leitor, o livro que este autor escreveu sobre determinado assunto”. Ora, analisando casos assim, percebemos claramente a influência da herança oral nos primeiros textos escritos.

O aparecimento do texto impresso suspendeu o caráter desigual das obras. Antes havia o processo que começava com o ditado do autor, a cópia do texto, outras cópias não provenientes do ditado inicial, ou seja, várias “edições” de um mesmo livro eram feitas. Não com o sentido editorial que entendemos hoje, mas pelas diferenças geradas pelo caráter artesanal do processo. A edição impressa fez com que um exemplar de um livro fosse idêntico ao outro. O objeto único não existia mais: vários leitores poderiam ter acesso ao mesmo livro, ou seja, a edições fisicamente iguais. A partir daí as lombadas, números de edição e pormenores (como uma nova revisão do autor) passaram a importar para o leitor e o colecionador de livros, figura que aparece aos poucos no cenário da leitura.

A outra modificação interessante foi o uso das gravuras como material de informação no livro. Há muitos séculos a arte da gravura era conhecida, mas o valor era artístico e estético. A impressão com tipos móveis trouxe essa técnica para os livros. Os desenhos técnicos feitos pelos copistas se deterioravam com o tempo, e muitos não eram confiáveis em termos de informação porque eram apenas copiados sem que tivessem a orientação de um perito no assunto. A gravura, que pertencia particularmente ao universo do olhar e da arte, passa a fazer parte do livro impresso, ajudando no processo de interiorização, reflexão e interpretação do texto.

O uso do novo recurso é fundamental na ciência moderna. Ela exigia a mistura da observação com a descrição verbal exata. Os objetos de estudo e os processos complexos precisavam ser descritos em palavras ou com a ajuda de gráficos, figuras, tabelas e desenhos. Uma revolução se opera no sistema de pensamento e produção do homem: o mundo intelectual inteiramente visualizado era novo. Por conta da exigência de produzir imagens com o teor abstrato das palavras, cobra-se do escritor uma nova maneira de escrever e pensar. “*Los escritores antiguos y medievales son simplemente incapaces de producir descripciones de objetos complejos con palabras precisas*” (ONG, 2004, p. 126).

Esse sistema de pensamento do escritor aparece depois da imprensa e amadurece na época do Romantismo.

A página em branco cria um espaço tipográfico, exige um projeto gráfico, impõe uma organização do livro. Por um lado, limita o texto a um espaço visual. Por outro, permite uma série de organizações espaciais que geram novos gêneros literários ou contribuem com inovações particulares de alguns escritores. Para dar exemplos mais contemporâneos: as frases iniciadas com reticências de Clarice Lispector, o texto em formato de espiral de Lewis Carroll, os poemas de e.e. cummings onde desintegra as palavras e as espalha de forma irregular pela página e, por fim, toda a produção concretista. Segundo Walter Ong, algumas dessas criações são impossíveis de serem lidas em voz alta: cada som que as letras evocam precisa estar presente na imaginação. São textos que pedem uma percepção de leitura muito mais visual do que auditiva. No entanto, a compreensão deles não deixa de exigir uma “consciência de som articulado”.

O instrumental que a leitura e escrita davam aos intelectuais desalojou, pouco a pouco, a retórica do centro de conhecimento: saber articular e trabalhar material impresso se tornou uma qualidade importante no manejo do conhecimento. O mesmo material impresso estimulou o desejo de organizar e criar regras para uma escrita correta. Gramáticas e dicionários surgiram como uma demanda da cultura escrita. E, por fim, a impressão gerou um novo sentido de propriedade privada para as palavras. O autor oral não precisa reclamar plágio já que cada discurso, na interpretação de um narrador, é único e autoral. O texto entra numa produção, cada vez maior, que reestrutura o conceito de “original” e “cópias”, por exemplo. A discussão dos direitos do autor e do editor entra em pauta até evoluir para as modernas leis de propriedade literária que tomam forma na Europa do século XVIII.

É claro que as palavras nunca foram totalmente uma propriedade privada. O produto impresso gerou uma nova maneira de compartilhá-las. Com o deslocamento do texto oral para o texto impresso, as palavras saíram do mundo do som e foram definitivamente materializadas na superfície visual. O resultado é que saíram do calor do intercâmbio humano, da atividade, do corpo para atuar num mundo mais abstrato. Esse novo modo de recepção textual fez com que o homem atentasse mais para os seus recursos internos: os conscientes e os

inconscientes. “*La impresión ayudó a la mente a sentir que sus posesiones se guardaban en alguna espécie de espacio mental inerte.*” (ONG, 2004, p. 130).

Levando em conta o caminho histórico percorrido pelos textos, as mudanças drásticas ocorridas com invenções como o papiro ou a imprensa, é comum que os estudos sobre o período em questão levem em conta uma espécie de discurso “evolutivo” sobre o aparecimento da cultura escrita. O primeiro impacto que o surgimento do produto impresso causou nas posturas de produção e recepção de textos é imenso. E é natural que, entre todas as mudanças sociais que aconteceram neste meio-tempo (contando aí algumas guerras e revoluções), o novo olhar sobre o texto apareça como mais uma contribuição para o temperamento individualista do homem no Ocidente. A leitura no isolamento, o silêncio, as posturas desse novo leitor privilegiam o olhar sobre o texto, mas a voz persiste. Ao contrário do que muitos imaginam, a voz está acompanhando esse leitor: uma voz interior. E, mais do que isso, o discurso oral se atualiza e ganha outros contornos tanto na produção como na recepção de textos.

A verdade é que o discurso oral, a performance, nunca esteve tão vivo. O esforço aqui não é só no sentido de evitar a oposição entre oralidade e escritura, mas também de evitar cair na armadilha de pensar o texto impresso como uma evolução do discurso oral. O surgimento das *literaturas* europeias, da figura individual do escritor, do livro e da afirmação da letra tem sua origem diretamente ligada à poesia oral, à autoridade vocal do poeta. Por outro lado, a vida pública continua a ser o grande teatro onde os atores sociais desenvolvem seus papéis baseados na oralidade. O teatro, lugar de destaque do corpo e da voz, foi sendo entendido cada vez mais como uma forma literária. Essa posição acabou restringindo os estudos sobre o texto teatral (que mais do que para ser lido é para ser ouvido também), submetendo-o a métodos clássicos de análise e crítica literária.

A cultura ocidental instalou o nascente teatro moderno, a partir do Renascimento, nas câmaras de nobres e, depois, nos teatros reais. Os textos receberam um tratamento literário, e o resultado final foi uma privatização geral da arte que gerava novos gêneros artísticos. A ideia era marcar a separação entre a cultura culta e o universo oral, que terminou numa região periférica que os intelectuais escolheram chamar de cultura popular. Infelizmente, o olhar preconceituoso e limitador em relação à cultura popular permanece até hoje em

alguns grupos intelectuais. A urgência de uma definição mais criteriosa e menos genérica em relação aos elementos que compõem essa cultura ainda é uma carência contemporânea.

A insistente divisão qualificativa entre cultura oral e cultura escrita, ou melhor, entre voz e palavra teve o seu cerne naquele momento histórico. A partir daí um errôneo divórcio entre os registros sensoriais colocou a voz no terreno da experiência vivida; e a escrita, a palavra e, conseqüentemente, a visão, nos campos especializados de conhecimento.

Durante muito tempo, foi realmente o teatro, embora encarcerado nas formas literárias, que fazia as pazes entre o oral e o escrito. A trégua foi garantida pela posição que formas teatrais como o teatro Isabelino e o do Século de Ouro Espanhol²⁹ ocuparam no mapa cultural ocidental. Apesar das inúmeras mudanças históricas, estas produções teatrais do Renascimento permaneceram, de alguma maneira, “incapturáveis” pela lógica de poder dominante. Não é à toa que até os dias atuais a obra de William Shakespeare seja montada não apenas por países de língua inglesa, demonstrando o vigor inegável da oralidade nos tempos isabelinos, como também por países de outras línguas. “*La frescura del teatro europeo renacentista representó un paréntesis en la batalla entre los universos lo oral y de lo escrito*” (DAVINI, 2007, p. 36).

O mais importante para se depreender dessa “crise da cultura vocal” datada (não com tanto rigor temporal) no período do Renascimento é que, mais do que o desaparecimento, houve uma reestruturação. Ou seja, o Renascimento provocou o desenho de um novo mapa de vocalidades. A cultura vocal permaneceu, mas nas feiras, nos pátios, nas ruas e nas rotas medievais, espaços que Paul Zumthor define como de “teatralidade generalizada” e que terminam por se tornar periféricos na cultura. Esses espaços públicos de sociabilização caracterizaram o que se convencionou chamar de arte popular e que funciona em oposição à arte erudita, produzida nas esferas de poder econômico e político da sociedade e encampada pelas técnicas de escrita.

Para entendermos melhor essa oposição e a importância da cultura oral, cumpre destacar o conceito de vocalidade em Paul Zumthor. O autor no seu estudo sobre poesia medieval abandona a ideia de oralidade, para ele imprecisa e

²⁹ Mais detalhes sobre a permanência da oralidade através do teatro estão em *Voice in modern theatre*, de Jacqueline Martin.

muito abstrata, e desenvolve o conceito de vocalidade, que coloca a voz como uma experiência sensual. Vocalidade, para Zumthor, é a experiência da voz, seu emprego. Essa nova leitura do medievalista não é apenas uma mudança formal de conceito, mas uma maneira de trazer para os estudos de voz a ideia da mesma como um objeto de estudo vivo e mutável. É dele que estamos nos valendo neste trabalho, principalmente quando o assunto é o retorno da experiência oral através da figura do leitor.

O fato é que a abstração se tornou uma característica forte da tradição intelectual ocidental. Hans Ulrich Gumbrecht considera essa tendência perigosa porque acredita que abstrair significa perder as dimensões sensuais e concretas de qualquer experiência. Ou seja, as abordagens da palavra passaram a ser muito mais literárias, teóricas, abstratas do que propriamente baseadas numa realidade concreta. Isso em parte porque o som, que constitui a fala, é efêmero: objeto de estudo flutuante, “não adaptável” às teorias. O aspecto de exterioridade da linguagem não é considerado no estudo de humanidades e, *pour cause*, a ausência do corpo como tópico a ser estudado.

Muitos dos intelectuais na área de Ciências Humanas, incluindo aí os contemporâneos, têm uma visão logocêntrica. Mesmo Jacques Derrida e as formas de desconstrutivismo prestam pouca atenção na exterioridade da linguagem. Derrida incorre no erro de considerar e fazer uma leitura da fala como se fosse uma espécie de escrita: todas as brechas logocêntricas que encontra são referentes ao discurso literário, como se só ele pudesse oferecê-las. A fala é ignorada na sua qualidade de experiência sensual compartilhada, e, mais uma vez, o som que emana das palavras permanece em um lugar não visitado ou estudado. O vocal vem sendo confundido com o estudo da retórica, arte que segue impregnada pelos princípios da escrita.

Gilles Deleuze e Felix Guattari avançam mais na questão em *Mil Platôs* (vol. 4) ao considerarem a linguagem como um discurso indireto – nem informativo, nem comunicativo –, mas acabam privilegiando o ouvido em lugar do olho. E, como os estudiosos anteriores, recaem na oposição binária escrita/fala ao predicarem a segunda como modelo de variação e multiplicidade. A concepção da dupla contempla a voz a partir do sujeito contingente que a profere. A voz não é anônima ou imaterial, e sim pertence a um corpo concreto: a presença da voz é um ato. Caminham para uma abordagem muito mais física e social do que

propriamente psicológica da voz. O resultado é um modelo distante do semiótico e próximo ao performativo.

Deleuze e Guattari a princípio procuram superar a ordem binária e formulam uma grande cartografia do sujeito, do corpo, do desejo e da linguagem. Não se prendem a modelos, mas a modos. Por isso, quando conceitualizam a voz, não perguntam o que ela é, mas como funciona, em que casos, onde e quando. As contingências, neste caso, são muito importantes para o estudo do objeto. Percebem na voz um potencial poderoso de desterritorialização que pode se dar através da música (porque nesse lugar está menos atada à linguagem) ou na subjetivação (a voz exterioriza o que há de mais íntimo no sujeito). Deleuze e Guattari apontam o “lugar vocal”, que fica mais além do institucional lugar da linguagem. A voz é sexualidade e desejo, e possibilita diversos processos de subjetivação e individualização. A voz e a palavra fazem rizoma do mundo.

O fato é que, durante muito tempo e talvez até hoje, as abordagens da fala levam em conta a sua esfera mais normativa: a retórica. Há um sistemático descuido em relação à vocalidade humana, os enquadramentos abstratos sobre o tema da voz perdem de vista sua materialidade, a sua realidade concreta e tendem a confundir as vocalidades com os dispositivos retóricos. As diferenças são claras:

La retórica se refiere a un ethos dominante, a una estrategia totalizante, a la predictibilidad, y a una verdad hegemónica, que sobreentiende la teoría como opuesta a la práctica. El habla está ligada a la performatividad, a la improvisación, al juego, y a las contingencias tácticas. (DAVINI, 2007, p. 122, citando Conquergood)

Por isso é muito mais conveniente estudar a importância da voz através da performance. Porque nela confluem a economia visual e a acústica, que estão no mesmo corpo, mas que mantêm certa interdependência. A professora Peggy Phelan, que desenvolve pesquisas sobre performance, coloca a relação entre imagem e palavra da seguinte forma: o que alguém pode ver se refere, de todas as maneiras, ao que esta mesma pessoa pode dizer. Imaginar o par fala/escrita não como um antagonismo, mas como uma dupla complementar, vai ser o trabalho desenvolvido pela performance e, em certa medida, o teatro contemporâneo (que em muitos momentos vai fazer uso da linguagem performática).

Os grupos e propostas experimentais surgidos no século XX são a resposta, entre outras coisas, à saturação literária para a reflexão dos textos

teatrais. As criações coletivas, os *hapennings*, as performances foram motivados principalmente pelo rechaço ao texto percebido unicamente como literatura. Como a performance pode ser entendida como social, mais do que unicamente artística ou teatral, podemos dizer que, de uma maneira geral, ela voltou a acentuar a “vocalidade dos textos”. Sem cair nos exageros de buscar uma “voz pura” ou voltar a negar a escrita e a palavra em função da voz, podemos trabalhar o texto contemporâneo pelo viés do conceito performático pensando nele como uma união flutuante e mutável entre letra e voz.

A performance, presente ao longo dos tempos na cultura ocidental, ganha o seu espaço e releitura nos dias atuais. “*Al examinar el siglo XX desde cualquiera de estas perspectivas es posible afirmar que la performance redefinió la cultura occidental en todos los campos*” (DAVINI, 2007, p. 117). O conceito de performance hoje pode ser entendido como um novo gênero, mais amplo³⁰, uma fusão de gêneros. Algo multidisciplinar porque envolve os eventos, a intervenção política, a militância ambiental, o ritual, o teatro e, para sermos mais específicos, a leitura em voz alta também. Mais do que apenas artística, a performance é social e definiu uma série de campos no século passado: arte, política, mercado, teoria e vida cotidiana.

Uma das linhas de frente da performance é a reconsideração do papel da audiência, do público, do espectador. A necessidade de uma participação da plateia ou simplesmente de um novo olhar que não seja apenas de quem assiste em direção à cena, mas de quem está em cena em direção à plateia. Era um olhar voltado para a recepção do ato de performance. Muitos artistas ajudaram a redefinir essa realocação de posições, repensar as unidades estanques de emissor / receptor (para usar termos da área de comunicação), um deles inegavelmente foi John Cage. A composição *4'33"*, criada por ele em 1952, gira exatamente em torno da reação da plateia. Ela é quase um marco histórico na avaliação do silêncio, das posturas sociais esperadas num teatro e, principalmente, do papel do receptor de uma obra para a construção da mesma. Essa obra de Cage se caracteriza por um músico (não importa o instrumento) que delineia um gesto como se fosse iniciar uma peça e permanece congelado nesse gesto durante quatro minutos e trinta e três segundos. As plateias não sabem o que fazer: muitos

³⁰ Na verdade o conceito sempre foi amplo. A diferença é que a partir do século XX começou a ser enxergado e definido a partir de suas funções múltiplas.

permanecem em silêncio, na postura de recepção, esperando que algo aconteça ou imaginando justamente que precisam “escutar o silêncio” emoldurado pelo gesto mudo do artista.

Erika Fischer-Lichte em seus estudos sobre teatro contemporâneo destaca que, mais do que os dadaístas e futuristas, foi mesmo John Cage que gerou a mudança mais importante na arte contemporânea:

(...) persistindo nas forças destrutivas de suas performances com o objetivo de agitar as audiências – “*épater le bourgeois*” – e destruir a cultura burguesa, o evento de Cage (“*Evento sin título*”) enfatizou as novas possibilidades abertas não só pelos artistas, mas também pelas audiências. O modo performativo foi implementado então como um meio de “liberar” o espectador no seu ato de perceber e criar sentido (FISCHER- LICHTÉ, 1997, pp. 23-24)

O que os estudos de Cage³¹ e seus contemporâneos apontam é uma redefinição das “audiências” no tempo e no espaço. Essas experimentações e reflexões podem ultrapassar os limites da pesquisa em performance teatral e ajudarem a pensar a performance como elemento cultural, em diversos campos, principalmente na literatura, objeto do presente trabalho.

A transformação operada pela visão de Cage dialoga diretamente com a série de conceitos desenvolvidos por John Langshaw Austin no início dos anos 60 com a teoria dos “atos da fala”. As ideias de Austin vieram para inserir a noção de performance dentro do conhecimento produzido na linguagem. Ele e um grupo de filósofos provenientes da Escola Analítica de Oxford começaram a pensar, ainda dentro da Filosofia da Linguagem, sobre os diversos tipos de ações dos homens que se realizam com e dentro da linguagem: os atos da fala.

A teoria teve a sua origem numa série de doze conferências realizadas por Austin em Harvard em meados dos anos 50 e que posteriormente foram publicadas com o nome de *How to do things with words*, título que sintetiza a principal ideia do autor de que “todo dizer é um fazer”. Com isso, Austin amplia o caráter meramente informativo da fala (linguagem, vocalidade): dizer é uma maneira de agir diretamente sobre o interlocutor e o contexto circundante. Ou seja, um ato de performance. Grosso modo, a teoria pode ser apresentada pela divisão em dois tipos de enunciados: os constativos e os performativos. Evidentemente, como todos os conceitos que levam em conta a divisão binária,

³¹ Sobre isso ver John Cage in *Silence*.

este também encontrou falhas posteriores que foram descobertas e apontadas pelo próprio Austin.

No entanto, vamos nos deter aqui no desenvolvimento da concepção dos dois tipos de enunciado apenas para entender por que Austin lança uma nova luz sobre a importância das vocalidades de Zumthor. Os enunciados ditos constativos são aqueles que descrevem ou relatam o estado das coisas: em termos gramaticais são as afirmações, descrições ou relatos. São enunciados passíveis de verificação, quer dizer, podem ser avaliados e qualificados de “verdadeiros” ou “falsos”. Os performativos simplesmente não são passíveis de verificação. Quando ditos na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, na forma afirmativa e na voz ativa, esses enunciados “realizam uma ação”, daí a ligação com o verbo em inglês: *to perform*, que significa realizar. A fala, então, é investida de poder no seu ato, torna possível **realizar** algo, embora nem todos os enunciados performativos proferidos garantam imediatamente a sua realização. Ela depende não só de quem escuta, mas, mais ainda, das circunstâncias em que a enunciação é proferida. São os dois pré-requisitos da performance.

Austin levou muito tempo tentando recortar o seu objeto de estudo: queria definir também um critério gramatical para os enunciados performativos, no entanto encontrou mais problemas do que soluções em sua leitura. Se abandonamos o caráter formal da teoria e seus problemas aplicativos, a contribuição de Austin continua sendo muito importante porque restaura a palavra como uma grande potência. Já que até então ela se via:

(...) debilitada por la acción de los discursos que, a través del tiempo, fueron confinando el pensamiento sobre la voz y la palabra a una región en la cual su materialidad se percibe como 'forma' continente de un 'contenido' abstracto y pleno de sentido. (DAVINI, 2007, p. 119).

E é este o problema básico das abordagens anteriores: colocarem o discurso escrito no terreno formal, profundo e gerador de conteúdo, e o falado como apenas o meio pelo qual o homem externa sua reflexão interior.

A voz é muito mais do que um simples comunicador entre polos inteiramente definidos (emissor e receptor). Ela é um elemento vivo que só pode ser definido pela sua materialidade, sua variabilidade e seu fluxo nômade: a capacidade de mudar de acordo com quem fala e as circunstâncias que o cercam.

Tudo contribui para a constituição da vocalidade: o corpo em performance, as suas formas de percepção, os quadros visual e acústico, o tempo e o espaço onde acontece, até o contexto social, político e institucional. Tudo isso influencia na maneira como um texto vai ser dito, interna ou externamente, entre duas pessoas ou para uma enorme plateia, sentado ou de pé.

Por isso, as maneiras como os leitores vão ler ou escutar, suas posturas, variam de uma situação para outra e, principalmente, por características individuais; por isso nenhuma leitura (entendida aí também como performance cultural) é igual a outra. Por isso, uma vez que nos propomos estudar a importância da vocalidade no momento contemporâneo, temos que abandonar o binarismo fala/escritura e observarmos com cuidado elementos como a atuação da tecnologia na captação e difusão e até na modulação da voz.

Em seu trabalho sobre a voz no teatro contemporâneo, Silvia Adriana Davini procura estabelecer as diferenças entre retórica, fala e vocalidade. Embora usemos os conceitos de fala e de vocalidade muitas vezes como sinônimos neste trabalho (e a retórica vai aparecer aqui como um marco histórico), é interessante definir as linhas tênues que os separam. A fala é a linguagem humana experimentada verbal e acusticamente, é o volume, o timbre, a textura, o grão da voz, elementos que vão ser estudados neste capítulo. A fala em si mesma, dentro do conceito de Deleuze e Guattari, está no plano de consistência corpórea que é modelado por ritmos, contrações e expansões. A retórica está nos corpos normativos que implementam as “estratégias de Estado” na linguagem. Ela está mais ligada à ética dominante, a uma verdade hegemônica e que coloca a teoria em oposição à prática: é a parte da conceitualização da fala que está mais próxima da escrita e que mantém a oposição do par voz/letra. A fala habita o terreno do performático e da improvisação, por isso está muito mais próxima do jogo tático dos sofistas.

A noção de vocalidade é mais fluida e, como já foi destacado anteriormente na definição que Paul Zumthor propõe, envolve a produção vocal: a fala, o grito, o silêncio, timbres, texturas, velocidades e articulações influenciadas por tempo e lugar determinados. Daí o estudo da voz como “elemento vivo” e muito mais próximo da performance do que do texto literário.

Dessa forma, a voz é também instrumento de poder, de controle e de condenação, ponto de vista estudado pelo par Deleuze-Guattari, mas sempre do

lugar do “sujeito que fala”. Ora, em uma performance cultural os papéis de sujeito do enunciado e sujeito da enunciação são trocados constantemente, a palavra “eu” é dita por um lado ou por outro dos “vasos comunicantes” e, a cada vez que é dita, atualiza novas configurações de poder, novas relações e encontros de forças.

A voz é um elemento que une o corpo ao que se passa externamente, sua “transformação” incorpórea resume numa mesma senha a fala e o ato de falar. A palavra, a frase, através da voz comanda, ordena e conecta o que está dentro do sujeito com os agenciamentos coletivos, sociais e corporais. Por isso a palavra “eu” gera uma ordem diferente de acordo com a diferente posição em que é proferida. Para Deleuze-Guattari as ordens ou enunciados aparecem de dois modos: expansivos e limitativos. Os limitativos têm como função reterritorializar, ordenando morte e captura. Os expansivos, ou contrassenhas, transformam a composição da ordem, dando uma “mensagem de fuga”. É o momento do respiro, do esgarçamento da linguagem fazendo-a ultrapassar os próprios limites e levando os corpos a realizar metamorfoses. Qualquer “palavra de ordem”, por mais limitativa que seja, esconde atrás de si uma rota de fuga que realiza uma passagem para além do mundo formal, para chegar ao terreno imaginativo.

Existem senhas sob as palavras de ordem. Palavras que seriam como que passagens, componentes de passagem, enquanto as palavras de ordem marcam paradas, composições estratificadas, organizadas. A mesma coisa, a mesma palavra, tem sem dúvida essa dupla natureza: é preciso extrair uma da outra – transformar as composições de ordem em componentes de passagens (DELEUZE/GUATTARI, 1995, pp.52-53)

Todo discurso – toda fala – é composto por uma estrutura gramatical, frasal e organizacional, que pode ser escrita ou lida, que pode se submeter a regras e exigências. Mas ele também possui os seus componentes de passagem, suas brechas, suas vias de acesso para as linhas de fuga, para os caminhos da imaginação. E é esta última característica que define o aspecto indireto da linguagem, um aspecto que vai muito além das funções linguísticas comunicativas e informativas que teimamos em atribuir a ela. A linguagem é originalmente de natureza não totalizante, ela desterritorializa, amplia e gera eco porque não se fecha em si mesma, mas influencia nas circunstâncias e pessoas circundantes. O que Deleuze-Guattari apontam é que, assim como existem muitas paixões em uma única paixão, há também muitas vozes na constituição de uma voz. Se usada

dentro do modelo limitativo, a linguagem vai obedecer a constantes invariáveis e acabar restrita a normas retóricas e estilísticas. Se usada de modo expansivo, chega a produzir infinitas linhas de fuga: a literatura é uma delas.

Levando em conta a série de linhas de pesquisa apresentadas aqui brevemente, observamos a importância de um estudo contemporâneo sobre a voz, o discurso falado e a vocalidade. Porque a questão não é pertencente ao passado ou à cultura popular, mas uma questão premente, atual e mutável ao longo dos anos. Objeto de estudo muito menos fácil de definir porque pertence ao terreno da imaterialidade, do incorpóreo. Mas valia cantarmos, ou talvez até recitarmos ou lermos em voz alta um estudo sobre voz do que, mais uma vez, restringi-lo ao cárcere da escrita. Mas a palavra e a voz (ou a escrita e o som, se preferirmos) já estão tão intimamente ligadas em nossa cultura que é um erro querer separá-los e, mais ainda, hierarquizá-los. A voz continua viva, atuante na linguagem cotidiana, penetra pelos “poros” do corpo quando vem de fora e, quando estamos absolutamente em silêncio, ainda somos capazes de ouvi-la, porque ela brota como uma consciência em nossa vida interior.

6.2

Considerações sobre uma oralidade midiática

Não podemos nos furtar, se estamos tentando reatualizar a importância da voz, de falar sobre o conceito de oralidade secundária, desenvolvido por Paul Zumthor. Já destacamos aqui que o medievalista em seus estudos sobre poesia oral gerou uma classificação para os tipos de oralidade, depois revista por ele com o conceito mais amplo de vocalidade. Mas, na sua classificação, Zumthor distingue três tipos de oralidade: a primária, a secundária e a mista. A oralidade primária é produzida pelos grupos que não têm nenhum contato com a escrita. A mista é aquela influenciada pela escrita, mas de maneira externa e parcial: estão incluídos neste grupo as crianças não alfabetizadas, os analfabetos e semianalfabetos. Pessoas que sabem que existe a possibilidade da escritura, que vivem em sociedades que dependem e funcionam com ela, que às vezes entendem visualmente o que uma palavra quer dizer (ligam a imagem ao conceito), mas não são capazes de ler ou de escrever, seja porque não sabem, seja porque sabem, mas

de maneira insipiente. A oralidade secundária é a que corresponde à cultura letrada, em que a voz aparece como complemento ou apoio da escrita.

Walter Ong defende que a era eletrônica também é a da oralidade secundária porque os meios de comunicação e impressão terminaram por gerar uma nova avaliação da anterior disparidade entre o oral e o escrito. O telefone, o celular, o rádio e a televisão redimensionaram a função e a importância da voz, são meios de destaque da vocalidade, mas que dependem diretamente da escrita e da impressão para sua existência. São processos resultantes do desenvolvimento tecnológico e social que reinventaram a fala e a aproximaram de alguma maneira da escrita.

Silvia Davini prefere instituir este movimento de “retorno ao discurso falado” como um quarto tipo de oralidade: a oralidade midiática. Principalmente porque o novo tipo de oralidade vai marcar, pela primeira vez, uma distância entre a voz (a palavra) e o corpo que a produz. Fato que vai redefinir os conceitos de performance. Ao contrário de rechaçar os meios que distanciam a voz do corpo, a “nova performance” vai agregá-los como ferramentas de produção. Lugar e tempo se expandem, se dilatam: com a entrada dos processos de gravação e reprodução da voz, não é mais necessário que aquele que fala esteja no mesmo lugar e sequer pertença ao mesmo tempo de quem o escuta.

Essas mudanças na “recepção vocal” operadas por alguns meios de comunicação esquentaram e redimensionaram a oralidade. Raymond Murray Schafer no interessante estudo que desenvolveu sobre a paisagem sonora formula o conceito de “esquizofonia”: que é exatamente a possibilidade de escutar um som afastado de seu local de produção, de sua origem. Possibilidade que só começou a ser aventada depois da invenção do fonógrafo – o pioneiro de mídias como o disco, o rádio e seus “derivados” posteriores. Estes meios de comunicação que possibilitaram a esquizofonia são invenções particulares do século XX, o século que, segundo Schafer, veio para modificar radicalmente a paisagem sonora e principalmente para redefinir a questão do ruído e do silêncio.

A Revolução Industrial influenciou diretamente nos barulhos urbanos. Só para se ter uma ideia, hoje é praticamente impossível para quem vive em uma cidade grande morar num lugar que esteja protegido de ruído: o som dos carros, do trânsito, das obras próximas, dos aviões, das pessoas está por toda parte. O silêncio virou um valor raro. Para mergulharmos melhor no conceito, Murray

define paisagem sonora como o campo de estudo acústico qualquer que seja ele. A caracterização de uma clareza ou poluição na paisagem sonora se dá pelos conceitos de *hi-fi* e *lo-fi*. A expressão *hi-fi* é uma abreviação do inglês *high fidelity* (alta fidelidade) e, quando aplicada ao conceito de paisagem sonora, representa um ambiente onde os sons são claros, podem ser escutados distintamente, sem nenhum grande ruído que os perturbe ou mascare. Já o *lo-fi* provém de *low fidelity* (baixa fidelidade), que aponta para a presença de um sinal insatisfatório (ou ruído). Um ambiente *lo-fi* é aquele em que os sinais são tão numerosos que acabam dando origem a uma paisagem sonora sem clareza.

A paisagem sonora *hi-fi* é aquela em que cada som é percebido com clareza e em sua integridade: um som pode ser ouvido nitidamente a distância e de maneira tão cristalina que é possível a quem o escuta definir até sua origem. Os sons mais sutis, como os de passos na neve, o farfalhar das folhas de uma árvore e o sibilar do vento, foram se perdendo na paisagem sonora desorganizada e ruidosa de nossas grandes cidades e, cada vez mais, vão desaparecer de muitos lugares no planeta. Schafer identifica essa enorme sinfonia de sons dentro do qual o homem vive como uma composição, sem maestro definido, orquestrada por *leitmotifs* distintos.

Tais são, portanto, os enfáticos *leitmotifs* da sinfonia musical: tráfego aéreo, guitarras amplificadas, os sons de tempo de guerra e maquinário elétrico. Esses são os grandes blocos sonoros, a linha contínua de som, as armas letais que agora dominam a composição. Elas mostram a crueza da sua orquestração.

Em seguida, os *leitmotifs* menores: os onipresentes aparelhos de rádio e televisão, os sons de trânsito nas ruas, o telefone (...), o som de encanamento, de fornalhas, de ar-condicionado. (...)

E aqui, no centro de tudo, como uma viola no final de um *allegro* para trompete e tambor, estão sons de nossas próprias vozes. (SCHAFER, 1992, p. 192)

Essa imensa e complexa partitura é a que nós enfrentamos diariamente para desdobrarmos a nossa fala, para ouvirmos a voz do outro, para lermos e escrevermos e, também, para escutarmos a nossa reflexiva voz interior. Essa voz – a nossa voz, a voz do outro – é um dos instrumentos orgânicos que participam desta orquestra, instrumento que vem sendo sobrepujado pelos demais e que vem encontrando, nos meios tecnológicos, formas de se amplificar. Mas no uso cotidiano, no calor das relações, não usamos esses “extensores vocais”: “tocamos” nosso instrumento com a amplitude natural que lhe é possível. Não faz muito

tempo, as pessoas cantavam nas ruas da cidade, nos dias de hoje, o ato de falar é frequentemente um esforço violento: “O que deveria ser o mais vital som da existência humana está pouco a pouco sendo pulverizado sob sons que podemos chamar, muito acuradamente, de “não humanos”³², explica Schafer.

Sem nos deixarmos arrastar pela visão apocalíptica de Schafer, principalmente porque na medida em que o ruído aumenta também o homem passa a desenvolver formas de isolar-se dele, podemos trabalhar levando em conta essa nova paisagem sonora – contemporânea e ruidosa. Sem exageros, é com essa “melodia de fundo” que se dão as trocas vocais e a escuta em nossa sociedade. A saída pode ser, como aponta Schafer, uma ‘limpeza de ouvidos’: voltar a apurar esse sentido, já tão pouco sensibilizado e embotado pela agonizante paisagem sonora. Separar o joio do trigo. Despertar a audição para todos os sons do mundo: existentes, desaparecidos, imaginados, sonhados e fruídos. Ora, uma parte desses sons reside indubitavelmente na literatura.

Esse é um exercício que o leitor imaginativo, apaixonado, nunca deixará de fazer no seu mergulho na fantasia do livro. É uma saída difícil, mas palpável e possível de ser alcançada. Mas existem outras, corriqueiras, que, sem se dar conta, o indivíduo foi incorporando socialmente e transformando num costume. São sons que “por estarem tão arraigados ao nosso dia a dia já não são mais percebidos atentamente, pois fazem parte do pano de fundo que constitui nosso cenário ambiental, sons que fazem parte da enorme massa que hoje compõe o universo sonoro contemporâneo.” (Marisa Fonterrada in SCHAFER, 1992, p. 10). Com seus reflexos positivos ou negativos, essa paisagem sonora ruidosa já não é mais percebida como tão entrópica para o discurso oral, a escuta ou a reflexão de leitura do homem contemporâneo.

Mas o silêncio, inegavelmente, continua sendo um desejo. E a possibilidade de encontrá-lo cada vez mais difícil. Raramente é possível realizar uma leitura em que o único barulho de fundo seja a respiração e os “ruídos corporais” do próprio leitor, em que esse mesmo leitor possa se concentrar unicamente em sua voz interior. O valor do silêncio aumentou porque se tornou moeda socialmente em extinção. É um estado tão importante que um ditado ocidental diz que “o silêncio é de ouro”, embora a cor dele seja muito mais o

³² Lembrando que a maioria dos sons responsáveis pela poluição da paisagem sonora são sons humanos, porque produzidos por homens ou por artefatos criados por eles.

negro que o dourado, porque o negro é ausência de cor, e o silêncio, ausência de palavras. Pauta limpa, onde é possível inscrever qualquer evento sonoro, espaço que protege a música do ruído (até hoje as salas de concerto exigem silêncio), o silêncio é “uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo”, diria Schafer. O fato é que o homem teme o silêncio como teme a própria morte: a ausência de som é ausência de vida. Porque cada vez que um indivíduo fala ou pronuncia o “eu” está dando vida a um discurso. Desconfio que o medo que o homem tem do silêncio é menos o da morte e mais o de ter que tomar contato com seu mundo interno, redescobri-lo.

Já que o silêncio não existe – como bem observa John Cage, fazemos silêncio, mas sempre há alguma coisa produzindo som –, outras maneiras de levantar uma barreira protetora contra os ruídos foram sendo descobertas. Não é mais possível isolar-se para escutar apenas os sons do próprio corpo, mas o *walkman* (MP3 e afins) deu a possibilidade ao homem de ter um mecanismo de som “plugado” diretamente ao corpo através dos fones de ouvido, que pode criar um ambiente sonoro inteiramente pessoal (cada indivíduo escolhe a trilha sonora que prefere). O *walkman* define o ritmo do corpo e, ao mesmo tempo, cria uma proteção musical, separa a pessoa que o escuta dos ruídos externos.

Atualmente, já não se pode mais escutar as várias sinfonias que foram tocadas: uma carruagem puxada por cavalos, o barulho do açoitado ou o da lâmpada de óleo a carvão. São “melodias” que, sim, podem ser imaginadas, escutadas “por dentro” se sugeridas por um livro, por uma música ou que até podem ser realizadas em estúdio pela pesquisa de técnicos de som. Já não existem mais silêncios aterradores, nem santuários onde quem estivesse sofrendo de fadiga sonora podia se refugiar. Raram os lugares onde, num momento de profundo estresse provocado pela crescente quantidade de barulho, um homem possa restaurar sua psiquê: olhar as estrelas, escutar apenas o som das aves e do vento e ficar em paz. Os escritores e compositores não criam mais a luz de velas tendo por trás apenas os sons calmos da noite.

A paisagem sonora mudou e, com ela, as formas de criar, de ler, de escutar. O silêncio passou a ter novo sentido, mais positivo, menos mortal: o instante que, entre um ruído e outro, é possível escutar a vida pulsar. Não mais “*le silence éternel des espaces infinis qui effraie*”, parafraseando Pascal. Escrever, compor, sonhar qualquer processo criador atualmente depende fortemente do

silêncio, convertido numa espécie de energia vital. Um novo tipo de silêncio se instaura, repensado dentro de uma realidade mais ruidosa.

Outros sons mudaram também. Entre eles, o instrumento humano: a voz. Não foram apenas os ritmos corporais, a entonação da fala também mudou. As pessoas passaram a falar mais alto: o que é chamado pelos fonaudiólogos Mara Behlau e Paulo Pontes de *efeito Lombard*. Esse efeito é:

a elevação automática da intensidade (da voz), na presença de ruído mascarante. A competição sonora vocal, ocorrendo geralmente em famílias numerosas ou em ambientes de trabalho com várias pessoas falando ao mesmo tempo, mas também pode ser não vocal, relativa a ruídos de máquinas elétricas e de trânsito na rua (BEHLAU E PONTES, 1988, p. 20).

Os indivíduos que possuem o tom moderado acabam elevando o volume da voz, tensionando e forçando o aparelho fonador, para poder minimizar os ruídos que mascaram a fala. Conseqüentemente, escutamos também com cada vez mais dificuldade: não nos damos conta de sons mais sutis e aumentamos o volume dos nossos sons cotidianos.

O ouvido capta esta nova paisagem sonora – uma mistura de sons biológicos e artificiais – e passa a modular a voz por ela. Com a mudança dos sons que o circundam, o homem muda também sua dimensão espaço-corporal. Os reflexos da aceleração do tempo se fazem sentir nas atividades humanas e impõem um novo ritmo ao corpo e à fala. Tanto que a primeira máquina que o homem escuta e que passa a interferir diretamente na “música do corpo” é o relógio mecânico: é por saber que existe um tique-taque que o homem se torna capaz de marcar e “ouvir” o tempo. O ritmo das horas aponta a passagem do tempo, o envelhecimento e a morte. Por isso, a relação entre som e corpo está longe de ser neutra. A pele não é uma armadura que protege ou isola o indivíduo dos sons: ele é “invadido” cotidianamente por ondas sonoras audíveis e inaudíveis. E a maneira como essas ondas vibram dentro de cada um é diferente.

A principal resposta ao assédio aos ouvidos e ao esforço da voz é usar o conhecimento tecnológico para potencializar os dois órgãos que são afetados pela paisagem sonora. A expressão verbal sofreu uma “transformação eletrônica”, na concepção de Walter Ong, uma nova oralidade secundária que, assim como a escrita, contribuiu para potencializar o discurso oral. Microfones para ampliar o alcance da voz de oradores, a televisão, que difunde um discurso num território

antes impensado para a oralidade primária, e o gravador, que permite reter uma “fala” e reproduzi-la várias vezes para vários grupos de “ouvintes” diferentes. Se pensarmos com cuidado, o auxílio prestado por estes meios de retenção e conservação do discurso oral foram fundamentais para a escrita. Quantos livros não foram feitos a partir de entrevistas gravadas? Quantos artigos não foram gerados a partir da filmagem de um discurso em sala de aula?

As palavras ganham uma nova disposição, mais visual e limitada ao papel, se levamos em conta sua dimensão espacial. Mas o lado imaterial, que pertence à voz e ao som, recebe uma injeção de vida: já é possível registrar, guardar e arquivar o som. E essa possibilidade redefine o tempo da palavra, o tempo do discurso. Essa nova oralidade – seja ela um passo à frente da oralidade secundária, ou uma subdivisão dela – continua mantendo impressionantes similaridades com a antiga. Ou seja, segue instigando o sentido comunitário (só pelo fato de um número de pessoas escutarem um discurso faz delas um grupo: os espectadores), a vontade de participação, a concentração de quem escuta e de quem fala no momento presente (mesmo que esse presente aconteça em tempos históricos diferentes) e até o uso das fórmulas mnemônicas. A valorização da oralidade permanece nas salas de aula com a apresentação dos professores, na exigência de que os alunos memorizem o que foi dito. A educação está impregnada de discurso oral, mesmo que misturado à influência inegável da escrita para todas as tarefas (anotações de aula, papéis de referência para ditar conferências e leituras de trechos de autores).

Revisitada, “requentada” ou redimensionada, a oralidade volta. Os novos oradores podem não ter a melhor voz, eloquência ou capacidade de improviso. Podem não saber, inclusive, lidar diretamente com o público se não tiverem o anteparo de um microfone ou a distância que só é possível dentro de um estúdio de gravação para televisão ou rádio. No entanto, alcançam grupos infinitamente maiores de ouvintes que os oradores anteriores e precisam ter o seu discurso muito mais finalizado: nada de redundâncias, nada de digressões, nada de atrasos. O tempo, que agora marca o ritmo das palavras e dos corpos de quem fala e de quem escuta, é curto. De pensar que os antigos embates orais se davam com uma intensa ação recíproca entre orador e auditório e que os polemistas ficavam fisicamente exaustos depois de um debate, os debates atuais dos políticos na televisão não são nada.

Esta breve explanação serviu para apontar o fato de que não só a vocalidade não desapareceu como reatualizou-se e reestruturou-se dentro de uma nova sociedade, com uma também nova paisagem sonora e, portanto, com novos meios de empregar a fala. Meios que não são mais os da retórica ou da antiga poesia oral, mas que ainda passam pelas relações de poder, que ainda precisam da memória e que funcionam e contribuem para o processo de criação artística e literária. Por isso, para pensarmos em termos contemporâneos um texto, precisamos pensar também nos sons que ele emite e sugere ao leitor e, mais ainda, nos sons que o seu criador ouve interna e externamente quando o compõe.

6.3

O poder da voz

Estamos em um século que ainda, talvez menos que no século XX, sofre os efeitos da grande revolução gerada pelo Iluminismo. Após a Idade Média e o Renascimento, a Europa passou por uma importante separação entre o universo mítico e as referências científicas. Lévi-Strauss arrisca dizer que essa separação aconteceu em parte porque, de um lado, surgiu e se desenvolveu o racionalismo ao mesmo tempo em que, de outro, nasceu a grande forma musical cujo expoente foi Bach. O Ocidente, a partir do século XVII, assiste gradualmente à morte do pensamento mítico e à sua substituição pela música. Esse é também o século que marca a ruptura entre o mundo da inteligência e conceitos (o espírito científico) e o mundo da sensibilidade, caracterizado como enganador. “É à música e às artes em geral que vai ser restituída a missão de preservar os valores do sensível, distinguindo-os dos valores especulativos.” (CASTÈDE, 1998, p. 55).

É como se, oficialmente, a partir do século XVI a música passasse a ser a expressão sensível da condição humana. Ora, a música vocal também está incluída nessa qualificação do sensível com a particularidade de que unifica numa mesma temporalidade e expressão a linguagem e a música – que exprime a vida íntima sem nomeá-la. A voz, então, pode transparecer o pensamento e a vida íntima através da música. Ela passa a ser o instrumento que exprime as experiências afetivas e emocionais da época: “É a voz que reconduz a linguagem e a música à expressividade da fala: esta torna-se a grande mediadora entre os sentimentos e o intelecto, une o corpo ao espírito.” (IMBERTY, 1981, p. 176)

De fato, a fala vai perdendo o seu status de “lugar da sabedoria” para a escrita. A atividade acadêmica, científica e intelectual começa a ficar muito mais ligada à escrita e à leitura, ou seja, ao olho. No entanto, o discurso oral não perde a sua importância, já vimos anteriormente que permanece e é reestruturado em outros termos, assim como passa a conviver e cooperar com a escritura. Entretanto, num primeiro momento, a voz (instrumento principal da oralidade) passa a pertencer ao mundo dos afetos. A sua forma de saber se desloca para o terreno da sensibilidade e, nesta enseada, é ela que garante o entrelaçamento de razão e emoção. E, embora no princípio do século XVI essa função fosse subestimada, atualmente podemos enxergar sua importância: união entre corpo e espírito.

Mais do que procurar fazer uma comparação entre qual pode ser o sentido mais importante para o homem – já vimos que as oposições entre visão e audição empobrecem o sentido dessa pesquisa – o esforço aqui é de restaurar a importância e o poder da voz na vida do homem. Antes de tudo, a essência do homem é sonora. Sua natureza íntima vai se caracterizar por dois sons: a força vital contida no grito do recém-nascido e o último suspiro antes de morrer. O aparelho auditivo é o último a deixar de funcionar, algumas horas e, às vezes, alguns dias depois do que os cientistas chamam de “morte funcional”. O silêncio é o tabu do Ocidente para a morte:

Para o filho do homem, o acesso ao mundo é acesso à voz: é o grito primário ou palavra de vida... A sua voz só se extinguirá quando soltar o último suspiro: último suspiro ou silêncio de morte... A sede de ar que faz gritar o moribundo é a mesma que fez gritar o recém-nascido: entre esses dois gritos de ser, há o tempo da vida, o percurso de uma consciência, a trama de um destino. (CASTÈDE, 1998, p. 11)

A história de vida que está entre esses dois sons também tem uma partitura. Cada homem desenvolve sua própria “canção individual”: possui um ritmo e uma melodia referentes a uma personalidade própria. Não é à toa que existe a expressão “ritmo de vida”, que nada mais é do que a maneira como cada um estabelece o compasso, as vibrações, os arranjos e melodias da própria vida. Em geral, esse ritmo está diretamente ligado ao corpo, às pulsações sanguíneas, ao coração e também à cabeça de uma pessoa. É através desse corpo e desses órgãos, suas necessidades e desejos, que se estabelecem os ritmos de vida individuais.

Uma teoria que a maioria dos estudiosos de música desenvolve é a de que o canto é o veículo da alma no homem: é ele que estabelece a ligação entre o mundo interior e sensível e o ambiente externo. Gostaria de aplicar a mesma definição à voz: vibração sonora que emana do corpo e faz o homem expressar (seja através do canto ou da fala) seus sentimentos mais ocultos. Em termos mitológicos ou da gênese da maioria das religiões, a voz é o que aproxima o homem dos deuses: o herói civilizador pode ser um pastor, um médico ou um ferreiro, mas invariavelmente será também um cantor. É a voz que empresta aos homens um pouco de mágica, ela pode despertar os espíritos que animam objetos, é capaz de transportar o homem pelos mundos desconhecidos, fazê-lo comunicar-se com os deuses mais inacessíveis. Há vários mediadores que podem ajudar os homens na relação com o divino, mas, de fato, a voz é o principal deles.

Na mitologia grega, Orfeu foi o mortal que melhor conseguiu se igualar aos deuses, e isso se deu através da música. A genealogia de Orfeu é um exemplo do poder vocal. Ele é proveniente da Trácia, país conhecido pelo dom da música, é filho de Calíope – uma das nove musas do Olimpo, de bela voz e prodigiosa eloquência – e Apolo, deus da harmonia e da beleza que tocava em sua lira sons encantadores, capazes de extasiar todos os deuses. Imagina-se que essa mesma lira de poderes mágicos foi aquela regalada a Orfeu, um mortal que, talvez por ser filho do deus, era capaz de exercer um fascínio ilimitado pelo que era animado e inanimado. Quando cantava e tocava, ganhava um poder semelhante ao dos deuses: “Orfeu é tido como aquele que representa a perfeição da música em geral ou, se preferirem, da música pura. Daí o seu poder sobrenatural sobre os animais, sobre as plantas e até sobre os minerais, e também sobre as almas.” (BRUNEL in *Dicionário de mitos literários*, 1998, p. 771).

Orfeu, ao som de sua lira, arrastava árvores e fazia com que as feras do deserto viessem deitar aos seus pés. Contribuiu com a expedição de Jasão rumo a Cólquida, dando ânimo aos argonautas, que, cansados com o manejo dos remos, encontravam forças em sua bela música para seguir viagem. A participação de Orfeu e sua lira de nove cordas (acrescentou duas à de Apolo) nessa expedição é fundamental: seu canto tem o poder mágico de atrair as árvores na floresta para a construção do navio de Argos. Depois, o grupo de marinheiros passará por mais uma dificuldade: rochedos que se juntam agressivamente pelo poder de Símplégadas, mas logo são afastados pelo canto reparador de Orfeu. As sereias

aparecem aqui também, como na viagem de Ulisses, para tentar e desconcentrar os argonautas. E, mais uma vez, será com o poder de sua lira que Orfeu tentará dominar pela força o canto das terríveis feiticeiras.

Mas, sem dúvida, o mito mais belo ligado à potência transformadora da voz de Orfeu é o de Eurídice. Porque, neste caso específico, entra o poder do amor, um sentimento particularmente humano. O Orfeu de Eurídice é um mito inteiramente literário, criação humana e não dos deuses. Um mito que é introduzido por Virgílio no quarto livro de *Geórgicas* e que substitui em definitivo, pelo menos na literatura, o Orfeu celibatário e só por um Orfeu inconformado, inconsolável e transformado pelo poder do amor. Fedro, no *Banquete*, de Platão, reprova a reação atrevida e ao mesmo tempo desesperada de Orfeu, que desce aos Infernos em busca de sua amada. Apesar do tabu que ronda o papel sagrado da catábase, na história de Orfeu ela assume um caráter profano e se converte numa “história de amor comovente”. O enredo deste romance é de um Orfeu, inconformado com a morte de sua amada Eurídice, que contraria os deuses e desce às profundezas de Hades para buscá-la.

Ousou fazer o que nenhum mortal tinha alguma vez feito para salvar o seu amor: descer aos infernos. Quando lá chegou, fez ecoar sua lira e, nesse instante, tudo se imobilizou, fascinado: o cão Cérbero afrouxou sua vigilância; a roda de Íxion deixou de girar, Sísifo apoiou-se à sua pedra; Tântalo esqueceu-se da sua sede; pela primeira vez os rostos da Fúrias, deusas do terror, cobriram-se de lágrimas. O senhor de Hades e a sua rainha aproximaram-se para ouvir melhor. (CASTÈDE, 1998, p. 40)

A força da música e da voz de Orfeu foi capaz de romper as barreiras entre o real e o sagrado, mobilizar os deuses para o seu drama pessoal. O que impressiona nessa história não é apenas a coragem de um mortal de desafiar o lado tenebroso dos deuses, mas o fato de que os vence e sensibiliza com duas armas particularmente humanas: a voz e o amor. Com o seu canto enamorado, Orfeu faz correr as lágrimas de ferro de Plutão e convence o deus vingativo de que merece o amor que implora. Por incrível que pareça, nessa bela e triste história de amor, a visão é o sentido que atraiçoa.

Se é na voz e pela voz que Orfeu demonstra toda a pureza e honestidade de seu amor, são os seus olhos que vão traí-lo. Os deuses permitem que ele volte com sua amada à terra, mas com a condição de que ela teria que caminhar atrás dele e que nunca – nem pela ansiedade natural que se espera dos amantes – ele poderia

voltar-se para olhá-la. A exigência só precisava ser seguida enquanto os dois não tivessem atravessado o limite que separa os mortos dos vivos. Não resistindo à tentação, Orfeu rompe o pacto e olha para trás: então perde Eurídice pela segunda vez e para sempre.

O mito literário de Orfeu e Eurídice é importante para entender as funções da visão e da voz. A primeira é responsável pela curiosidade, pela perscrutação, pela necessidade do homem de materializar o seu desejo interno. Eurídice só pode ser de Orfeu se ele a vê, o desejo é tão forte de tê-la e a posse pelo olhar é tão imediata que ele não pensa duas vezes em desobedecer as ordens divinas. Por outro lado, a voz é a comunicação, que permite a negociação com os deuses, e é a beleza, que encanta e extasia com o canto e convence os juízes mais rígidos. É como se Orfeu, ao olhar para trás, perdesse toda a grandeza de seu amor e incorresse em flagrante delito no apego aos sentidos. A terrível exigência tinha um motivo: era uma interdição, nem Orfeu nem Eurídice tinham o direito de se voltarem para os deuses. Ou, numa leitura mais dura, mas também apontada pela crítica literária, olhar para trás é um grande sacrilégio, assim como perturbar o silêncio. Orfeu infringira os dois tabus.

Por outro lado, o mito destaca o poder da voz como elemento de passagem. A voz e o seu prolongamento – música e palavras – são os mediadores que garantem passagens. Orfeu pode passar pela floresta porque as feras se tornam dóceis só pelo fato de escutá-lo, pode acalmar as sereias e seu apetite devorador com as cordas de sua lira, pode navegar tranquilo porque seu canto acalmou ventos e marés e, finalmente, pode ousar transitar do reino dos vivos ao dos mortos porque enfeitiça os algozes mais cruéis. Seria capaz de dar vida à mulher que amou não fosse a curiosidade do olhar. É essa mesma voz que, vinda do *ledor*, garante a passagem de quem escuta pelo texto. É ela que, saindo de um guia, de um *ledor*, abre os caminhos imaginativos existentes dentro de uma narrativa literária.

Tudo funciona porque, até então, Orfeu pôde agir de acordo com o seu sentimento: a voz era o instrumento que, com a sua beleza, garantia os trânsitos possíveis e impossíveis entre seu mundo interno – mundo dos afetos – e o externo. Quando Orfeu aceita o pacto e é obrigado a limitar seus desejos – “Saiba, portanto, moderar o fogo dos teus desejos, se não tua Eurídice logo te será arrancada”, diz Plutão –, a história de amor se interrompe, e o desfecho é

desastroso. Porque não se pede a um homem que abra mão do desejo: um dos elementos principais na construção de sua humanidade.

Um outro mito que reforça a importância da voz é o da ninfa Eco. Mesmo sendo a eleita e protegida de Artemísia, Eco desperta a fúria de Hera, esposa de Zeus, por conta do fascínio causado por sua voz. Preocupada em espionar a vida do marido infiel, Hera se distrai com o discurso de Eco e perde de vista Zeus, que foge com uma das amantes. Inconformada com a situação, Hera decide designar um culpado e condena injustamente Eco por tê-la distraído. A maldição lançada sobre a ninfa tem como finalidade cerceá-la do uso da palavra: Eco só poderá servir-se da voz para repetir o que lhe é dito. “Terás sempre a última palavra, mas nunca mais serás a primeira a falar”, vaticinou Hera.

O castigo se revela uma crueldade para a ninfa que possuía o dom do discurso e da palavra. Seus efeitos são ainda piores porque Eco se apaixona perdidamente por Narciso e se vê impossibilitada de declarar seu amor. “Condenada à ecolalia, alheia à sua própria fala porque só podia repetir a fala do Outro, travou um diálogo com Narciso sem poder exprimir-lhe seu amor (...)” (CASTÈDE, 1998, p. 42). A ninfa – que tinha como principais dons o canto, a dança e a excelente oratória – vê-se incapacitada de usar o encanto de sua voz e seu discurso para conquistar o grande amor de sua vida. O ardil que Hera preparou para Eco privou-a de seu mais valioso instrumento: a voz. O triste resultado foi um corte entre o mundo interior, dos desejos e emoções, e o mundo exterior. A ponte realizada pela voz – que possibilitava a expressão e o encantamento – é destruída e, em consequência, Eco perde sua relação social e afetiva com o mundo.

A força da voz, a mesma que deu a Orfeu a capacidade de realizar seus desejos, é negada à Eco. Não lhe sobra outro destino que não o da solidão. A frustração de não poder cantar ou falar de seu amor faz com que a ninfa se refugie em uma gruta para o resto de sua vida e morra assolada pelo silêncio e pela incomunicabilidade. O que esse mito discute é a função da voz na formação da identidade do homem. Uma vez que Eco perde sua voz, o corpo deixa de ser habitado por uma energia que o define e alimenta, então ele enfraquece e morre. Eco está condenada a repetir o discurso do Outro, sua identidade se vê ameaçada por isso. Afinal, o que somos nós sem nosso discurso? O homem se define através do seu discurso, um discurso alentado na cabeça e proferido através da voz. E essa

voz, em cada um, é única como uma impressão digital. Se não é possível construir a própria fala, se ela é baseada numa duplicação da alheia, a alteridade deixa de existir, e a identidade acaba ameaçada. Eco torna-se dona de um discurso sem palavras: essa crise identitária coloca em perigo sua própria vida.

A relação de mitos que destacam a primazia da voz não termina aqui. Também Ulisses em sua travessia precisou resistir ao insuperável canto das sereias pedindo aos seus homens que o amarrassem no mastro do próprio navio. Apolo, como já foi dito, era o deus da beleza e da estética e extasiava os deuses quando tocava sua lira no Olimpo. Hermes fabricou a flauta de pastor; Pã, a de vime. As musas não tocavam instrumentos, mas todas tinham uma bela voz e com sua formosura eram capazes de inspirar homens e deuses a realizar as obras mais bonitas dentro das artes. É pela voz e pelo canto que os homens se comunicam com os deuses, mas é também a voz e o seu poder que caracterizam a presença de um deus.

A potência da voz se reafirma dentro das religiões. A tradição bíblica privilegia mais o ouvido do que o olhar. Deus se faz presente através da voz, porque é ela o mais espiritual de todos os sentidos. Os homens que estão mais distantes do divino são aqueles que se preocupam com a visão: São Tomé é incapaz de acreditar na palavra de Deus, precisa ver para crer. Ele é o único apóstolo que duvida da ressurreição de Cristo, que pede para tocar suas chagas para convencer-se. Ao contrário de Maria, por exemplo, que, acreditando na palavra do filho, lhe pede enfaticamente para resolver o problema de falta de vinho nas bodas de Canaã. Jesus argumenta com a mãe que “ainda não é chegada a hora”, mas ela, confiando no poder da fala do filho lhe suplica para agir. Basta uma palavra de Cristo para que a água se converta em vinho.

O relato sacerdotal da Gênese é um exemplo da onipotência e onipresença da palavra divina. É a voz que vai atuar na criação do mundo: “a criação é um ato de liberdade divina traduzida em palavras e transmitida pela voz” (CASTÈDE, 1998, p. 43). Deus disse que se fizesse a luz, e ela foi feita, disse que se fizesse o dia e a noite e, por último, disse que se fizesse o homem, e é neste momento, e só aí, que a visão participa. Porque o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, é um duplo: uma criação realizada no quinto dia, com máxima inspiração e amor, que espelha a figura divina. O nome Yahvé, o tetragrama sagrado, não pode ser pronunciado, em respeito ao Senhor. Assim como nenhum homem pode ver o

rosto de Deus sem morrer. Por fim, no Novo Testamento a palavra de Deus aparece no Evangelho de São João como a origem de tudo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus”.

É através da voz que se inauguram o mundo e também sua história. Na maioria das cosmogonias que deram origem aos ritos religiosos, os fenômenos sonoros desempenham um papel fundamental. Em muitos casos, estes fenômenos estão ligados não só à religião como à magia. Para compreensão da simbologia e dos ritos indianos, por exemplo, é necessário entender o poder da música. Dentro do culto, os sacerdotes imitam a postura e ação dos deuses. A tarefa desses sacerdotes era a de ensinar o canto e a música aos homens para garantir a ligação entre a terra e o céu. A maneira do iogue de comunicar-se consigo mesmo e com Deus é o mantra: repetição cantada de sílabas que materializa a presença divina. É a concretização do espiritual pela voz. Se repetido exaustivamente e com fervor, é capaz de trazer o poder divino em auxílio de quem o evoca.

Um dos livros de ritos chineses – o *Li-Chi* – concebe o músico como um dos maiores sábios, capaz de conhecer as origens profundas da vida. Separa os sons claros, representantes do céu, dos sons fortes e potentes, que representam a terra. Na devoção islâmica, a canção dos salmos do Alcorão é o testemunho de uma tradição secular. A principal maneira de transmitir a religião continua a ser a oralidade, e uma importante distinção é feita entre o canto religioso e o profano, detectada principalmente pela modulação da voz. A música acompanha as curas, ritos funerários e exorcismos na cultura africana. Os xamãs da Mongólia, apenas com o seu canto, evocam um mundo mágico a partir do invisível. A voz gera, cura, emociona, cria. Deuses, poetas e homens são capazes de transformar a natureza e de originar ou reviver o ato de criação por intermédio dela. A palavra é o sopro que se origina do pensamento. E, por isso, mostra um poder ilimitado.

Apesar de pertencer aos deuses, de ser o mito gerador e formador de várias religiões, a voz é também, por excelência, uma característica dos homens. É ela que garante a comunicação com o divino, mas garante também as passagens, a negociação, a alegria, o êxtase. Resquíio do corpo, o que sobra ou emana dele, a voz é o poder do sensível. Não existe discurso oral, por mais racional que seja, que não se deixe impregnar pelo sentimento que transparece na voz. E ela é mais poderosa quanto maior for a paixão. Paixão: sentimento dos homens. E o que é a

leitura se não uma paixão. Ler em voz alta é colocar no texto, através da voz, a paixão pela narrativa, pela fantasia e pela leitura.

6.4

Pela emoção da voz

6.4.1

Voz: Um DNA

Mais do que todo o poder mitológico do qual a voz pode investir um indivíduo, ela é também uma marca, uma identidade. “Cada pessoa tem a sua voz, reconhecível, singular, índice de personalidade tão seguro como as impressões digitais” (CASTÈDE, 1998, p. 232). De tal forma, que colher a mostra de uma voz pode ser uma pista importante num inquérito policial. Dado tão confiável como o tipo sanguíneo, essa voz pode envelhecer, tornar-se mais grave ou aguda de acordo com o momento em que o indivíduo está vivendo, mostrar-se mais neutra ou parcial, mas uma coisa é certa: ela exterioriza o que de mais íntimo o homem tem em si. Por isso nunca é a mesma. E nunca consegue esconder os processos internos. As variações da voz (sujeita a intempestivas flutuações) traem o corpo e mostram os afetos. A voz está sempre alternando entre jovial e metálica, furiosa e sedutora, doce e emocionada, sua escala de notas é o que vai expressar as diferenças, por mais tênues que pareçam, no discurso de cada um. Mas é ela também que vai traí-lo quando, no esforço de esconder as emoções, deixa escapar o essencial. Qualquer pessoa sensível conseguirá encontrar por detrás do discurso proferido o que está oculto, escondido nas entrelinhas, nas fendas do que é dito.

A princípio, ter o que se chama de “voz normal” é ter a capacidade de, com ela, poder exprimir toda a gama de afetos e sentimentos. Sem grandes conflitos ou dissonâncias: vozes dissonantes são fruto de personalidades conflituosas e com distorções íntimas. Saber usar a própria voz, conseguir exprimir de maneira proposital ou involuntária o que se sente, é um sinal psicológico de harmonia interna. O mesmo princípio é válido também para o canto: sutilmente, o cantor consegue extrair, sem grandes floreios ou esforços, o sentimento de sua própria voz para gerar uma harmonia musical. Obter esse

controle de um instrumento da natureza é extremamente difícil, por isso muitas vezes incorremos no que Freud chamaria de ato falho, aqui lapso vocal: mesmo quando não queremos, exprimimos pela voz a intenção inconsciente.

A voz é sempre capaz de revelar a intenção de quem profere um discurso. Ela é um traço importante na definição de personalidades. Cada texto de um locutor é modulado, matizado e, algumas vezes, desmentido pelo seu tom de voz. Ela revela, abre e descortina as verdadeiras intenções daquele que fala. Por isso é “traidora” e, muitas vezes, leva a uma participação errônea do indivíduo no teatro social. Ouça a voz de um homem para saber quem ele é, mas ouça-a despida das máscaras, invólucros e principalmente das pistas falsas dadas pelo corpo desse mesmo homem. Marie-France Castède propõe um jogo arriscado para descobrir a honestidade dos discursos: tentamos pessoalmente isolar por apenas um instante a audição do conteúdo da audição da voz. Invariavelmente desviaremos a atenção do efêmero da conversa para o profundo da pessoa que nos fala.

Vários filósofos, foneticistas e físicos tentaram uma abordagem mais científica da voz. Até hoje, encontraram poucas respostas. Talvez porque sejam exatamente os poetas os únicos capazes de avaliar esse elemento ao mesmo tempo tão corporal e emocional. A voz é timbre, inflexão, tom, mas é também um eco do que se passa dentro do corpo. “Se a escrita, como traço, nos define, a voz também nos caracteriza como marca sonora de nós mesmos” (CASTÈDE, 1998, p. 235). Levando em conta as metáforas do canto: o que tentamos cada vez que proferimos um discurso é integrar a nossa “afinação vocal” com a imagem do corpo. Não necessariamente com bons resultados.

O fato é que, apesar das inúmeras abordagens psicanalíticas, filosóficas e linguísticas, o estudo da voz como um todo é extremamente difícil. A voz é um dos fenômenos humanos mais complexos. Ela é composta de elementos físicos e psicológicos. Para a voz ser produzida, o som tem que ser impelido por uma onda sonora mantida de forma regular e que se transforme numa vibração periódica quando chega à laringe. Essa vibração vem do poder que só o homem tem de unir as cordas vocais em várias posições garantindo variações de pressão na corrente aérea. Vista por esse lado, a voz nada mais é do que o resultado de algumas forças mecânicas: o fechamento glótico (que mantém as cordas vocais unidas), a pressão subglótica (que as afasta) e o efeito retrorrespiratório (força que tende a fechar as cordas quando o ar passa por elas).

Falamos todo dia e tantas vezes que nunca nos demos conta da quantidade de operações necessárias para produção de nossa própria voz. Cientificamente o processo funciona com o uso dos músculos da laringe e a orquestração das cordas vocais. Neurologicamente, a voz também possui a sua produção. Dentro do sistema nervoso há um o diencéfalo, lugar do encéfalo diretamente implicado na voz. O diencéfalo serve como um transmissor em direção ao córtex (onde a emoção é sentida) e ao corpo (onde essa mesma emoção se traduz nas alterações da respiração e da voz). Por isso, os estados afetivos atuam diretamente na modulação da voz, ou melhor, nas características acústicas que a compõem: frequência, intensidade e timbre.

Os estados afetivos têm efeitos estimulantes (alegria, surpresa, cólera), ou efeitos depressivos (compaixão, dor, ansiedade) sobre a voz. As intenções expressivas voluntárias, como no canto, provocam efeitos semelhantes, mas menos duradouros. (CASTÈDE, 1998, p. 28)

As últimas afirmações só contribuem para reforçar que os elementos psicológicos e emocionais são importantes na produção vocal. No seu cotidiano o homem sequer se dá conta disso, mas pode recorrer a estes elementos, por exemplo, para dar lirismo ao canto. Pensando unicamente na fisiologia da voz, já podemos observar que ela é parte da personalidade profunda do indivíduo. Mas o estudo da estrutura vocal não termina por aí: a voz é também fruto de fatores hereditários e depende, fundamentalmente, da personalidade, que cada pessoa forjou de maneira única e dispar ao longo da própria vida.

E essa “personalidade vocal” é formada ainda nos primeiros meses de vida: a partir do sétimo mês, o bebê já tem um aparelho auditivo constituído e é capaz de escutar pelo menos os sons internos de sua mãe. O barulho mais permanente é o dos batimentos cardíacos maternos. A partir daí, qualquer estímulo externo que venha suplantar e abafar os ruídos inerentes às atividades digestivas ou cardiovasculares da mãe é sentido pelo bebê, que reage se movimentando em resposta. Portanto, qualquer atividade externa que possa perturbar essa redundante sinfonia influencia a criança, bem como qualquer evento que termine por acelerar os batimentos cardíacos da mãe. Por outro lado, é verdade a empatia que o bebê estabelece com a voz da mãe, ainda no útero, ele é capaz de escutar a parte baixa do espectro da voz materna através da transmissão

óssea. Essa voz pode ser ouvida e percebida pela entonação e percepção do ritmo, embora o timbre se modifique bastante. Quando a mãe canta, fala ou conta histórias para o bebê, é comum que todas essas atividades contribuam posteriormente para desenvolver algum traço da voz e da escuta da criança.

O primeiro espelho que a criança vai refletir é o vocal. Apesar da lenda de Narciso ser inteiramente visual, a criança nos primeiros meses de vida vai estar feliz por encontrar um reflexo de sua voz na da mãe ou na das pessoas que fazem parte de sua vida. Depois do primeiro grito ou apelo que o bebê faz, se as respostas da mãe forem adequadas, se estabelecem os primeiros traços de um narcisismo feliz. Quando a criança começa a ensaiar a própria voz e a trocar impressões com a mãe: o *babytalk* entre a mãe e a criança conduz a uma compreensão mútua e resulta numa sensação de prazer. Desde o seu primeiro dia de vida, a criança que tem um ambiente sonoro adequado vai conseguir se comunicar muito rapidamente, vai reagir às vozes conhecidas e “dançar” com elas.

O *babytalk* é o primeiro pseudodiálogo de um homem, e a voz é o principal mediador deste entendimento fundador. Portanto, com a influência desse diálogo a criança espelha a entonação, timbre e modulação das vozes da mãe, do pai e de outras pessoas próximas na família. A formação do eu e da subjetividade está diretamente ligada à construção vocal. No longo caminho que a criança percorre descobrindo e depois nomeando as coisas, existe uma emanção corporal única e particular: a sonoridade da voz. Até chegar à complexidade da linguagem, cada um precisa aceitar a sua própria maneira de dizer e se comunicar e, principalmente, de se escutar.

E, nesse caminho de amadurecimento, de formação do sujeito, a voz mudará algumas vezes. Desde o momento da mais alta vitalidade, passando pelo amadurecimento ou envelhecimento, a voz acompanha e modula-se de acordo com as fases da vida. Nos recém-nascidos ela é mais aguda e cristalina; durante os primeiros anos, abaixa bastante o tom, não apenas por conta do abaixamento da laringe como pelo fato de que o indivíduo passa a modular sua voz a partir daqueles que o rodeiam. No período da puberdade, pelas mudanças hormonais, esse “abaixamento” se atenua mais nos homens do que nas mulheres. A voz do homem e da mulher adultos é geralmente mais grave e baça, e algumas mulheres depois da menopausa ainda aumentam o tom grave da voz. Mudança de lugares,

aprendizado de outras línguas, medicação e estados de espírito, tudo pode contribuir para modulação vocal.

Mais do que as características do ambiente sonoro que destacamos acima, o diagrama a partir do qual a voz se estabelece recebe diversas influências e não é sempre uniforme. Atores e atrizes que precisam dar à voz um ar sedutor, automaticamente a transformam falando em tom mais grave. Algumas pessoas se dão conta da potência sexual de uma voz grave e fazem isso espontaneamente. Alguns casos psiquiátricos mostram pacientes com distúrbios de personalidade sérios que transparecem diretamente na voz. Alguns pré-adolescentes na época da puberdade possuem um tom de voz marcadamente feminino, outros custam a realizar a transição ou atravessam um período longo usando as duas vozes porque encontram problemas de passar da vida infantil para a adulta. Há mulheres com vozes demasiado agudas que entregam sua própria dificuldade em aceitar a maturidade sexual.³³ Muitos psiquiatras e foniatras enxergam a gagueira como, entre outras coisas, uma má definição da personalidade na infância. Freud apresenta um estudo detalhado sobre a gaguez no segundo dos cinco casos que apresenta com Breuer em *Études sur l'hystérie*.

A voz aponta vários outros traços da personalidade. O psicanalista alemão Kare Abraham, discípulo de Freud, realizou um interessante estudo sobre a agressividade detectada através da voz. Vozes autoritárias e coléricas caracterizam-se por golpes duros de glote. Mas há também a voz que é contida, fria, metálica e com apenas um tom (monocórdia): essa voz também revela um ódio contido, é a voz do obcecado. Hitler tinha um discurso que procurava se refugiar nas sonoridades baixas para encontrar o timbre controlado e não passar abertamente o sentimento agressivo. Um pouco mais à frente, quando já está mais seguro, encontra “dificuldades vocais” em esconder sua cólera e lentamente a manifesta em gritos agudos. A voz do ditador era qualificada como bem ritmada e, finalmente, apoiada no *staccato* (que dentro da música é a indicação ao intérprete de que precisa cantar as notas em separado). “A interpretação psicanalítica sugere que uma atitude agressiva acentuará, seja em que língua for, a estrutura rítmica da frase, reforçará os acentos, fará diminuir o caráter melódico,

³³ Algumas mulheres fazem exatamente o oposto: forçam uma voz grave e rouca para passarem uma imagem viril de si mesmas, empreendedora ou autoritária.

simplificará o esquema melódico” (FONAGY, 1982, p. 151). Quanto mais musical for a voz, mais distante da agressividade está quem a profere.

Na verdade, as notas de agressividade podem aparecer em qualquer voz como uma maneira de garantir ao enunciador algum poder ou uma dose de afirmação na combatividade pessoal. Por outro lado, as vozes doces, açucaradas, infantilizadas são aquelas que conservam o caráter mais inocente, embora sejam uma grande armadilha, visto que as pessoas podem manejar o tom da voz como querem. Como a comunicação é a base dos relacionamentos humanos, é comum que as enfermidades psicológicas se manifestem justamente na dificuldade de dominar as mensagens que são transmitidas aos outros. Logo, estão diretamente ligadas à voz. A dificuldade de controlar a altura da voz, uma entonação incerta, a descontinuidade de tom e, muitas vezes, a afonia são traços de ansiedade, depressão, incomunicabilidade.

Por outro lado, a música e a melodia que podem ser tiradas de um desempenho vocal são o sinônimo de harmonia. É nesse momento que os foniatras e também os professores de música podem atuar detectando ou trabalhando os pequenos distúrbios vocais. Algumas pessoas só vão descobrir nas aulas de canto que as dificuldades que aparentemente pertencem à partitura na verdade são obstáculos que apareceram por bloqueios internos. Descobrir o seu próprio *legato*, harmonia e continuidade vocal, é um trabalho também psicológico que remete ao reencontro com a felicidade dos primeiros vocalizos trocados com a mãe. Ter a voz harmoniosa na música é o segredo para poder se comunicar e encantar o público. O cantor capaz de encantar é aquele que transporta uma sala inteira para um presente de continuidade e de bondade, esta sensação que só sentimos na presença da voz terna e tranquilizadora da mãe.

Os cantores que dão a voz ao mundo devem estar prontos para o sacrifício, porque o dom da voz é também a sua perda: não é verdade que anda sempre em fuga? Ouvi-la é sempre recordá-la; precedê-la na espera é também rezear não poder ouvi-la (CASTEDE, 1998, p. 259)

E isso justifica toda a tradição ligada aos concertos e óperas: o silêncio que se faz no princípio, a expectativa da espera e, finalmente, o deleite da escuta com a sensação de que, quando terminado o espetáculo, não se voltará àquela experiência novamente.

6.4.2

A materialidade da voz

No diagrama variado que estamos fazendo da construção da voz existe mais um fator: a materialidade dessa voz. O momento em que ela se forma é importante, mas existe também a língua, a maneira como essa voz se expressa, se coloca em palavras. E as palavras têm forma: sua própria densidade e espessura. É preciso atravessá-las. Como belamente definiu Sartre em *As palavras*, sua breve biografia de infância: “as frases resistiam-me à maneira das coisas: cumpria observá-las, rodeá-las, fingir que me afastava e retornar subitamente a elas de modo a surpreendê-las desprevenidas: na maioria das vezes, guardavam seu segredo” (SARTRE, 2000, p. 37). Uma das maneiras de atravessá-las, arrancá-las de suas conchas, é dar corpo através da voz. Para que as palavras sejam compreendidas, é necessária uma intervenção corporal sob a forma vocal, seja exteriorizando o discurso ou articulando essas palavras no interior, mentalmente.

Por isso, o pensamento e a significação das palavras se dão por e através do corpo. O discurso que alguém faz sobre o mundo é, então, seu corpo a corpo com o mundo. Toda voz vem acompanhada de um corpo. É ele que dá o suporte físico para materializar o som. O que Merleau-Ponty denomina *carne*: “palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última”, explica Zumthor. É a partir dessa carne que emanam as palavras com toda a sua concretude, presença, espessura, e é para ela que elas retornam e retumbam, quando alguém as ouve. Dois vasos comunicantes, duas caixas de intensa vida interior, revestidas por pele e sensíveis ao ondular sonoro do que chega do exterior.

E cada texto, cada discurso, cada fala pode dizer uma coisa diferente a quem o escuta ou lê. Quando dizemos que determinado texto nos diz algo, ou detectamos um tom num determinado autor, significa que verdadeiramente podemos ouvir o que sai de um texto e às vezes imaginar que, por trás do que está escrito, existe um corpo que o produziu. É como se o leitor sentisse a vocalidade como uma presença irrefutável. Há vínculos inegáveis e naturais entre a linguagem e a voz: uma “vasta zona de qualidades comuns em que as duas se encontram e que permite, quando as designamos, incessantes resvalos semânticos, voz se empregando por palavra ou o inverso.” (ZUMTHOR, 2007, pp. 82/83). Por

isso a dificuldade já apontada acima de separar a linguagem da voz (a leitura da escuta), já que as duas constituem de fato dois lados de uma mesma moeda.

O estudo de Paul Zumthor sobre performance é pautado em reflexões que encontram presente na poesia a maior parte das características físicas da voz. Analisando os trabalhos de Alfred Tomatis, Denis Vasse e Iván Fonagy, ele depreendeu algumas observações interessantes para o estudo da voz. Primeiramente, a voz é uma maneira de instituir alteridade, ou seja, a partir do momento que o “eu” é proferido instaura-se a palavra de um determinado sujeito. A voz não chega a ser um objeto, ela é o próprio lugar do simbólico. Por outro lado, qualquer objeto concreto só adquire uma dimensão simbólica na medida em que é vocalizado. A voz é capaz de atravessar o limite do corpo sem rompê-lo e instaurar um lugar para o sujeito fora dele: nesse sentido, ela “desaloja o homem de seu próprio corpo”. O mais belo é que escutar o outro é ouvir também nosso próprio silêncio. Quando ouvimos outra voz, precisamos deslocar a nossa atenção e dedicar um tempo a essa escuta.

Não importa a maneira como o indivíduo vai dar potência às palavras: se num discurso ou numa leitura silenciosa. O fato é que as palavras só serão verdadeiramente expressivas se utilizadas em toda a sua força e sua atualização, que acontece apenas através da ação vocal. Então, a forte impressão que um discurso oral possui vem exatamente do mecanismo que destacamos antes para o canto. O falar é o equivalente a um espetáculo: a voz repousa num corpo silencioso e, de um momento ao outro, sem se dar conta da ansiedade de quem escuta, emana desse corpo e volta a ele. O silêncio é um nada que, integrado ao jogo da voz, passa a ter um valor de significante. Por conta deste caráter inaugural, de ruptura com o silêncio material do corpo, a voz é associada tantas vezes ao sopro criador, ao mito inicial de várias religiões.

Nos homens a voz é modulada pela cultura, está colada à linguagem, à sintaxe. É o elemento que se situa entre a palavra e o corpo: o som estabelece a ligação entre todas as atividades glandulares, viscerais e musculares do aparelho vocal e a linguagem, proveniente do pensamento. Qualquer voz traz em si um pouco da memória do corpo que a leva. Os pais que tivemos, nosso ambiente sonoro, o que escutamos ainda na vida uterina, tudo contribui para estruturar a voz que temos hoje. Proferir palavras e sentenças é algo extremamente efêmero, mas o

som que existe na voz que as profere é formado por temporalidade, história e memória.

A voz é também uma garantia de sociabilidade: damos-nos conta de que não estamos sozinhos no mundo quando falamos algo ou quando escutamos os outros falando. A sensação de solidão termina quando escutamos nossa própria voz. É comum que algumas crianças que têm medo do escuro falem ou cantem sozinhas para acalmar-se: é a garantia de que há uma presença vocal além do aterrador sentido visual da escuridão. O ato de falar é investido de dupla escuta: a do outro e a de nós mesmos. O espelho funciona imediatamente. Diferente da visão, que precisa de um objeto que reflita o corpo e que esteja no campo delimitado pelos olhos, a fala já conta com um receptor natural pertencente ao corpo. O ouvido escuta não apenas essa presença material e proferida, feita de timbre, intensidade e frequência, como também a voz que pertence ao nosso interior e que está presente nos discursos realizados em pensamento. A minha voz quando ouvida revela o que sou ao outro, mas também a mim mesmo.

Emilie-Auguste Chartier – ensaísta, jornalista e filósofo, que escreveu com uma série de pseudônimos, entre eles o de Alain – desenvolveu uma coletânea de conceitos sobre a voz, os sons e o canto que explica bastante a ligação entre a música vocal e a comunicação. “O que é característica da música é que nela a voz é, apenas a voz, testemunho de nossas mudanças íntimas e dos nossos afetos”, explicava Alain em seu livro *Les Arts et les Dieux*. A voz é o principal eco carnal da emoção, e a melhor maneira de escoar e dominar esse sentimento seria através da música, porque ela colocaria em notas e sons o invisível, o íntimo.

A melodia encantadora é aquela que não cede à cólera, que rege a linguagem no funcionamento de todos os sons possíveis de maneira harmoniosa. Para Alain, ela está nas músicas de Mozart ou Beethoven: uma música que resume e contém de maneira completa e intensa todos os afetos. O belo canto é um caminho para a serenidade e completude humana porque é uma integração feliz de sentimentos e afetos. Para cada filósofo ou estudioso, essa completude se fixa em um compositor ou cantor diferente porque, assim como a voz, a canção que dá sensação de felicidade para cada um é um reflexo marcadamente pessoal. Para Barthes, por exemplo, a voz que lhe dá sensação de pertencimento, de proteção e afeto é a de Panzéra:

Eu gosto desta voz – gostei dela toda a minha vida. Com vinte e dois ou vinte e três anos, querendo aprender canto, não conhecendo nenhum professor, com intrepidez dirigi-me ao melhor dos cantores de melodias dessa época de entre as duas guerras, a Panzéra. (BARTHES, 2009, p. 267)

É exatamente a partir dessa voz, a voz encantadora de Panzéra, que Barthes desenvolve o seu conceito de “grão da voz”. É quando Barthes decide enxergar a relação entre som e palavra de uma maneira diferente (diferente da abordagem da música que para ele até aquele momento só levava em conta a adjetivação) que cria a concepção de grão da voz: “quando a voz se encontra em dupla postura, em dupla produção: de língua e de música”. É o exato momento onde uma língua encontra uma voz. Para Barthes, o modelo perfeito dentro da música cantada é o *lied*. Mas não se prende apenas ao modelo musical, vai servir-se das definições teóricas de Julia Kristeva de fenotexto e genotexto. Faremos o uso cruzado das visões de Barthes e Kristeva porque, na verdade, pretendemos trabalhar aqui com a voz interior, a voz do leitor e o texto literário.

Barthes acredita que é no canto que os dois textos aparecem: o fenocanto, que cobre todos os fenômenos e traços derivados da língua cantada, e o genocanto, que extrai da língua sua própria materialidade. O primeiro, como o fenotexto, está ligado a idioletos e estilos de representação, ou seja, a tudo que está a serviço da comunicação, da representação e da expressão. O segundo, tal qual o genotexto, refere-se a um jogo significativo que escapa aos padrões entendidos pela comunicação ou usados para a representação do sentimento. E, a partir daí, Barthes escolhe dois cantores que exemplificam as duas formas. Fischer-Diskau é um cantor de dicção dramática, excessiva paixão no desempenho, com uma performance em que a alma acompanha o canto e o torna parcial em demasia. Panzéra, não, ao contrário de Diskau tinha um canto particular porque concentrava sua expressividade nas letras. Ao escutar Panzéra, ouvia-se uma voz vinda da língua, da glote, dos dentes e do nariz, era o corpo se fazendo presente.

A voz se situa exatamente na articulação do corpo e do discurso. O que Barthes destaca com o conceito de “grão da voz” é a corporeidade do falar, mas que pode ser aqui entendida também como a corporeidade da leitura. O grão está ligado ao timbre, à intensidade, à textura da voz, mas também no destaque da língua em seu sentido puro, sem levar em conta a mensagem de uma fala, mas a

fala em si. “O grão, seria isso: a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez a letra; quase seguramente a significância” (BARTHES, 2009, p.258). E, por mais que o conceito pareça tão efêmero como o lado concreto do fenômeno, é nele que vamos nos concentrar para entender os motivos pelos quais umas vozes marcam seus “ouvintes” mais do que outras. Mas também para entender por que algumas vozes, mesmo que gravadas, tornam presente imediatamente o corpo da qual saíram. E o tornam presente porque dão sinais evidentes em sua sonorização dos órgãos, revestimentos e suportes acústicos do corpo.

É claro que existe uma parte corporal que é muito forte e presente trazendo para o “discurso diário” o conceito de “grão da voz” de Barthes. Quando escutamos alguém falar, está ali presente o grão: o momento em que o som passa pela glote e toma “forma” para chegar aos nossos ouvidos. Todos os resquícios corporais estão contidos ali, algo que vem “do fundo dos músculos, das mucosas, das cartilagens” e que expõe diretamente o corpo de quem fala. Esse grão está lá, manifesto insistente, e vai além do sentido das palavras.

A voz é, em relação ao silêncio, como a escrita (no sentido gráfico) sobre o papel branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope), indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia (fala-se da voz quente, da voz branca, etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações de harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz. (BARTHES, 2009, p. 244)

6.5

Voz e afeto

No grupo de ensaios que Barthes compila em *O óbvio e o obtuso*, ele lança um olhar particular sobre a voz. Como lugar único e privilegiado da diferença, a voz humana é inclassificável e de difícil definição. Não há ciência, embora várias possuam conceitos sobre, que esgote o significado ou conceito de voz. No final as abordagens históricas, sociológicas, estéticas e musicais não conseguem limitar a voz a nenhum “compartimento”, até porque a conceituação mais completa pode ser exatamente a mistura de todas essas abordagens. Mas há uma especificamente que chama a atenção de Barthes e a nossa também neste trabalho: é a abordagem

psicanalítica que coloca a voz como objeto de desejo. Toda voz é objeto de desejo. Se ocasionalmente uma voz se mostra inteiramente neutra, ela termina por transformar-se em objeto de horror. Um horror proveniente de desejo morto, o mesmo que nos assombra com o silêncio, ausência de voz ligada à morte.

A partir desse desejo, Barthes explica o seu amor pela voz de Panzéra, um amor que o acompanhou por toda sua vida. Apesar de todos os motivos filosóficos que encontra para esse amor através do “grão da voz”, Barthes reconhece que fundamentalmente o sentimento é subjetivo, bastante parcial. Porque a voz de Panzéra o toca de uma maneira irracional e inexplicável. Por mais *naïf* que esta observação possa parecer, ela é infinitamente verdadeira: gostamos de ouvir as vozes que amamos. Encontramos nelas tanto a afinidade musical como a de leitura. Uma sensação inesgotável de prazer (de desejo satisfeito) se dá quando escutamos essa voz amada: é ela que faz com que possamos sair de nosso corpo, sonhar, fantasiar. Por isso é um dos elementos mais importantes quando escutamos uma leitura.

Na música esta voz, segundo Barthes, está no *lied* romântico, modelo que encontrou seu apogeu durante todo o século XIX através de Schubert, Beethoven, Wagner, Strauss e outros. O lugar de escuta do *lied* romântico é o salão burguês, local social do romance, da “expressão codificada do amor”. Coincidentemente (e por isso) é também no século XIX que se desenvolve o grande romance com todas as características “burguesas”. O *lied* tem a dupla tarefa romântica: de um lado ajuda o cantor a sair de seu próprio corpo e deixar a emoção vagar fantasmaticamente através da voz; de outro ressoa no ouvinte, desperta nele algo muito forte, entre o medo e o desejo. O *lied* emociona e desestabiliza os dois lados dos “vasos comunicantes” e o faz porque se dá através da voz, instrumento inclassificável.

O ouvinte escuta o *lied* e forma dentro da cabeça a imagem do ser amado. Perde-se nessa imagem, imagina o abandono que é não a ter por perto. Cria-se uma interlocução, mas ela é interna, imaginária, fechada na mais profunda intimidade de quem escuta. “Pouco importa de onde vem a ferida ou a alegria: para o apaixonado, como para a criança, é sempre o afeto do sujeito perdido, abandonado, que o canto romântico canta” (BARTHES, 2009, p. 256). Já aquele que canta faz do *lied* secretamente um objeto de dedicatória: está contido nele uma declaração de amor surda à pessoa amada. Um tipo de declaração que

nenhum poema ou prosa é capaz de preencher com a mesma intensidade ou significância.

O mais bonito nessa versão musical da declaração de amor em Barthes é que, por mais narcisista que seja, o mundo do canto romântico não está ligado estreitamente à imagem do ser amado ou à imagem que cada um reflete de si quando pensa no outro. O mundo do canto romântico faz alusão ao mundo que o sujeito amoroso tem na cabeça, onde não habita apenas o ser amado, mas figuras, sensações, cheiros, gostos, lembranças de situações e de pessoas. Qualquer coisa que seja originária de “uma ferida, uma nostalgia ou uma felicidade”. A música, através das vibrações incontestes da voz, entra na “armadura de pele” e desperta o prazer ou a dor de alguma sensação ou lembrança que estava, até então, guardada.

Algo mexe, desorganiza e rearruma as estruturas internas porque atua ali no limite entre o corpo e o pensamento, na fronteira entre a realidade e a fantasia, e porque se mostra inteiramente irracional e inexplicável. Isso acontece infinitas vezes na música e varia de ouvinte para ouvinte – a cada pessoa uma voz particular aguça uma reação particular –, mas acontece também de maneira variada na literatura. Cada texto lido gera reações particulares em leitores diferentes. E, de fato, as epifanias textuais acontecem e tocam a essência desses leitores, desestabilizam seus sentimentos e fazem, muitas vezes, com que pensem nas situações, memórias ou pessoas amadas. O mesmo acontece se esses textos são lidos por uma voz amada, repete-se uma sensação semelhante à do *lied* romântico.

6.6

As vozes amadas

Panzéra para Barthes, Anne-Marie para Sartre e a senhora Guermantes (mistura da mãe, Jeanne Proust, e da avó Adèle Weil) para Proust. Na realidade e na ficção essas vozes, as vozes amadas, são capazes de tranquilizar a maior das angústias e devolver a mais pura felicidade. Talvez passemos grande parte de nossas vidas procurando essa voz ou a sensação de bem-estar que emana dela. Porque é ela que nos dá a sensação de conforto, remete mnemonicamente a algum tempo ou lugar em que éramos felizes. Escutá-la nos leva a reencontrar um tempo

e espaço, revisitá-los mentalmente. Jorge Luis Borges em uma de suas entrevistas explica desoladamente sua visão de felicidade:

Creo que 'ser feliz' es algo muy raro, ocurre muy pocas veces. La felicidad se encuentra generalmente en el pasado y esto es, por supuesto, una forma de desdicha presente. Por otra parte, querer ser feliz es una tarea todavía más difícil de lograr. Para mi la felicidad consiste, quizás, en haber sido feliz alguna vez (...) (BORGES, 2006, p. 81)

O que podemos apreender da visão borgeana é que a felicidade nada mais é do que a emanção de um passado. A diferença é que, ao contrário do que Borges acredita, podemos atualizar este passado, torná-lo presente através de elementos ligados aos nossos sentidos: um cheiro, um gosto, uma visão, uma textura, uma música e, finalmente, uma voz. Não que a felicidade não apareça em momentos presentes, mas ela é capaz também de viajar no tempo e retornar sob forma de lembrança ou reconhecimento. A música ou o cheiro destacam com a memória de alegrias passadas o momento de felicidade presente. Madeleine de Proust. Cheiro de tabaco para Sartre.

Todos esses *aides mémoires* são sinais de encontros amorosos, rastros de momentos felizes que despertam sensações primárias de prazer. Seguramente, o principal deles é a voz materna. Dentro da obra de Marcel Proust, essa voz desempenha um papel de espelho sonoro: a entonação melodiosa e terna acalma a angústia da criança que teme perder o seu objeto de amor. Um dos episódios de *La recherche du temps perdu* em que Proust trabalha exatamente a intensidade desse amor é o momento em que o narrador precisa do beijo da mãe para acalmar-se e dormir. A saída que encontra é enviar um bilhete pela criada Françoise. A princípio a tentativa é um fracasso, mas o pai, com pena da criança, permite que a mãe vá vê-lo e leia para ele.

O livro eleito é *François le Champi*, de George Sand. A capa avermelhada e o título que ainda não podia ler davam ao menino uma sensação de que aquele volume era uma personalidade única e misteriosa: um livro novo era “uma pessoa particular”, com uma razão própria para existir. Essa “pessoa” é apresentada ao narrador pela apaziguadora voz da mãe: a voz que vai ajudá-lo a realizar a passagem do mundo real ao fictício, da vigília ao sono.

Minha mãe, se não era uma leitora fiel, também não deixava de ser, para as obras onde encontrasse a marca de um sentimento verdadeiro, uma leitora admirável quanto ao respeito e simplicidade da interpretação, e à beleza e suavidade do tom. (...) atenta em banir toda trivialidade, toda afetação que pudessem servir de obstáculo àquela poderosa onda, dava toda a ternura natural, toda a ampla doçura que exigiam aquelas frases que pareciam escritas para a sua voz (...) (PROUST, vol.1, 2001, pp. 46/47)

Os remorsos da criança estavam acalmados, seus medos, seu confronto com a escuridão e o “mundo lá fora”, todas estes perigos se estabilizavam pela simples escuta da voz materna. Durante muito tempo, o personagem acorda no meio da madrugada e com esta recordação, quente e visível daquela noite em Combray, se acalma, procura esquecer suas angústias.

Marie-Castède acredita que o reconhecimento de um refrão, de uma frase musical, de um *leitmotiv*, qualquer coisa que seja próxima e redundante, leva alguém a se familiarizar e acalmar. Lembremos a criança que caminha no escuro e cantarola uma música com a finalidade de aquietar sua aflição. Uma ária que ela repete para se “apropriar” da voz materna. Essa melodia é a possibilidade que qualquer homem possui de descobrir a sua frase musical, o trecho cantado ou escutado que o faz feliz porque traz consigo recordações especiais. Em Proust essa melodia é uma frase da sonata de Vinteuil, que desperta em Swann todas as recordações dos momentos sublimes que passou ao lado de Odette. Felicidade pretérita que parece irrecuperável para Swann no presente: “(...) todas as lembranças do tempo em que Odette estava enamorada dele (...) despertavam e subiam em revoada para lhe cantar apaixonadamente, sem piedade para com seu atual infortúnio, os refrãos esquecidos da felicidade” (PROUST, vol.1, 2001, p.331).

A sonata é quase uma presença, uma “persona”, uma musa, que com poderes espetaculares transporta Swann para outro tempo e espaço. A frase de Vinteuil pertenceria, no entanto, “a uma ordem de criaturas sobrenaturais que nunca vimos mas que apesar disso reconhecemos enlevados”. É a felicidade que nunca tivemos, ou que um dia tivemos e que se encontra fixada de maneira específica, mas também volátil, num movimento musical. Então, encontrar uma frase musical é sempre reencontrá-la, é revisitar uma alegria e saber que, a seu tempo, na duração mesma da música, ela vai suscitar a lembrança de uma felicidade perdida, lembrança que se esgotará também com o último acorde.

Naquele curto intervalo de tempo, somos capazes de tudo: oscilamos entre o desejo e a nostalgia, a perda e o reencontro, a sublimação e a desolação.

A voz é o instrumento que, assim como a música, revela o lado afetivo e irracional do homem. Mas é também o lugar por excelência da polissemia, em que o intelectual e emocional se encontram não só no discurso de quem fala, mas nas associações verbais de quem escuta. Portanto, não importa apenas que seja a voz materna – essa mesma voz pode ser monocórdia, sem emoção, sem envolvimento com o texto falado –, é preciso que seja uma voz amada. E a voz para ser amada precisa ser aquela que ama o que está fazendo. Precisa ser uma “leitora admirável”, um cantor que realmente participa, coloca o corpo (a carne) em sua performance, uma interpretação tão genial e única que faça com que os espectadores se enamorem de uma voz. Ou seja, não importa necessariamente a voz, mas o nível de comprometimento que essa voz terá com a composição (seja ela musical, poética ou prosódica). O “falante” precisa estar envolvido com o discurso que profere, canta ou lê. E esse envolvimento, sem dúvida, vai despertar em quem escuta alguma paixão.

Na autobiografia de Sartre – *As palavras* –, o escritor mostra o princípio de sua “história de amor” com as palavras: a infância. Admirador incontestado do avô, Charles Schweitzer (leitor assíduo e dono de uma enorme biblioteca), o menino Jean-Paul passa grande parte de seus primeiros anos cercado de livros e ansioso para compreender o funcionamento das misteriosas “caixas”. Um dia, depois de abri-los uma série de vezes, acariciá-los, beijá-los e surrá-los, Sartre deposita um volume nos joelhos de sua mãe. Anne-Marie imediatamente lhe pergunta: “O que queres que eu te leia, querido? As Fadas?”. Ao que Sartre imediatamente duvida: “As Fadas estão aí dentro?” Estariam, de fato. Recobririam vida através da voz de Anne-Marie. A história, as fadas, tudo era conhecido. A mãe já lhe havia contado em algum momento – durante o banho, penteando os seus cabelos ou trocando sua roupa –, mas agora as histórias estavam organizadas, pertenciam a um livro e Anne-Marie as tirava das páginas impressas e transformava em palavras.

O menino, que só tinha “olhos” para a mãe, passa a ter ouvidos para ela também. O espelho, que sempre se deu pela imagem, reflete agora a voz. A voz de Anne-Marie, insegura, perturbada pela servidão, converte-se em objeto de amor pelo filho, porque é ela a via de acesso ao conteúdo dos livros. Durante o tempo

em que durava o relato, a leitura em voz alta, Sartre tinha a impressão de estar longe dos homens, dos deuses, das exigências diárias, a leitura o fazia contactar-se diretamente com as “fadas”.

Anne-Marie fez-me sentar à sua frente, em minha cadeirinha; inclinou-se, baixou as pálpebras e adormeceu. Daquele rosto de estátua saiu uma voz de gesso. Perdi a cabeça: quem estava contando? O quê? E a quem? Minha mãe ausentara-se: nenhum sorriso, nenhum sinal de conivência, eu estava no exílio. Além disso, eu não reconhecia sua linguagem. Onde é que arranjava aquela segurança? Ao cabo de um instante, compreendi: era o livro que falava. (SARTRE, 2000, p. 34/35)

Essa história e todas as outras que Sartre escutaria nessa mesma fase da infância e depois são o cerne de duas paixões: pela voz materna e pela literatura. Uma voz tem o potencial de despertar mil paixões. Ela possui um forte poder de sedução, constitui um “apelo” ao outro, contém em seu tom e tessitura a mensagem amorosa. Qualquer pessoa pode enamorar-se de uma voz, porque ela, bem ou mal, sintetiza a totalidade de um ser. Dentro do seu timbre, frequência e intensidade se escondem os humores, inflexões, emoções e a “intimidade oculta”, a voz é a revelação mesma do Outro em todas as suas matizes: apaixonar-se por ela é entregar-se ao seu dono. A regularidade da voz amorosa surte o mesmo efeito do *babytalk*: a harmonia e a felicidade. É como se fosse um longo *lied*, o canto legato que nos remete à felicidade primordial anterior à separação, um som que nos leva à ideia de completude.

Por isso o poder da voz dos cantores. Ouvir uma música é uma das maneiras possíveis de ascendermos a uma espécie de imortalidade. A voz materna com seu tom e timbre, cantando ou lendo, é uma das primeiras fontes de prazer auditivo. A primeira voz amada. Primeira de algumas outras que vão desde o ser que amamos até os cantores e *ledores* que nos emocionam. Ouvir uma música ou uma história causa prazer porque suspende o tempo, ou melhor, faz-nos esquecer o tempo inabalável do relógio, que impõe um ritmo quase injusto às nossas vidas. A música nos faz ter acesso a uma espécie de eternidade: enquanto a escutamos, paramos no tempo, ganhamos a sensação de uma satisfação duradoura. “Porque, embora seja temporal, a música também é o nosso protesto contra o irreversível, um meio de revivermos o mesmo no outro.” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 123).