

A oralidade partilhada no palco

Mestrando Luiz Carlos Leite¹ (UFU)

Resumo:

Seja como texto ou apenas pretexto, os narradores oferecem uma preciosa fonte a subsidiar uma investigação da possibilidade de uma transcrição de suas narrativas orais em uma literatura dramática, passíveis ou não de serem encenadas. A partir da recolha das narrativas, transcribindo-as para a escrita, pressupõem-se a necessidade da incorporação de outros sistemas semióticos para além da linguagem verbal. A presente comunicação objetiva identificar e apresentar alguns desses diversos aspectos contidos no processo de “sedução” empreendido pelo narrador para conquistar o ouvinte em uma relação de participação, como elementos a serem incorporados em uma escrita teatral.

Palavras-chave: narrativa, literatura dramática, oralidade, teatro, performance.

Introdução

Partindo do pressuposto que a melhor forma ou estrutura de uma escrita teatral é aquela que é mais eficiente na relação com o público, defendemos a idéia de que o sistema narrativo teria o poder de fazer com que esse público desenvolvesse uma imaginação mais ativa, construindo imagens próprias do espetáculo, sem obviamente excluir a representação dramática.

Na busca da transmissão de experiências humanas em favor da consolidação do imaginário coletivo passível de serem expressas e comunicadas na relação com o público, estamos promovendo a recolha de narrativas orais populares dentro de um recorte delimitado: os romeiros que se dirigem à cidade de Romaria (MG), durante as festividades em louvor a Nossa Senhora da Abadia, carregando suas histórias de vida a serem partilhadas.

Para além do desafio no aprofundamento da questão das relações entre o sagrado e o profano, são as experiências mais significativas que se retêm na memória dos narradores e que, posteriormente são comunicadas que nos instigam a buscar não a apreensão do todo, mas os frutos de um processo de seleção, de cortes e recortes que são comunicados, compartilhados ou imaginados através das narrativas e que contribuem para a criação de um repertório comum: a transmissão – ou partilha imaginativa – de experiências humanas expressas na voz, no corpo como um todo.

Da oralidade ao palco

A proposta de fixação de uma linguagem que é oral em uma outra linguagem, a escrita, passível de ser encenada e realizada na efemeridade do teatro, não representa uma novidade, sendo objeto de investigação e debate de diversos críticos e pesquisadores.

Peter Szondi (2001), em seu ensaio *Teoria do drama moderno* (1956), aponta a instauração do teatro moderno na narrativização da forma dramática, em um período que vai do final do século XIX até meados do século XX, momento em que paradoxalmente, ao buscar uma renúncia ao poé-

¹ **Luiz Carlos LEITE**, Mestrando em Teoria Literária. Universidade Federal de Uberlândia.
doscampes2008@hotmail.com

tico objetivando uma aproximação com o mundo real, a linguagem dramática indica sua origem subjetiva, o seu autor. (SZONDI, 2001).

Posteriormente, em um ensaio intitulado *Posição do narrador no romance contemporâneo*, publicado no ano de 1958, Theodor Adorno (1983) caracteriza a posição do narrador no romance por um paradoxo: ao mesmo tempo em que o romance contemporâneo exige a narração, não se pode mais narrar.

Para Adorno, o romance, eleito como forma literária específica da era burguesa, objetivaria a “sugestão do real” em oposição a um narrador senhor de seu tempo e espaço. Um *maestro* produtor de sua própria harmonia, mas que, inserido em um momento histórico onde “desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite” estaria impossibilitado de narrar como antes o fazia. (ADORNO, 1983, p.269).

Anteriormente às citadas obras, mais precisamente no ano de 1936, Walter Benjamin, de maneira hiperbólica já decretara o fim das narrativas. Associava sua “morte” à desintegração das experiências humanas, ao surgimento do romance burguês, e à fixação da palavra escrita, estabelecendo, assim, uma oposição entre a tradição oral da poesia épica e o romance marcado pela quebra da experiência, pelo indivíduo isolado.

O romance burguês seria, assim, o gênero apropriado à existência de indivíduos isolados, capazes de compreender o significado das coisas somente através da perspectiva de suas vidas privadas (BENJAMIN, 1994). Antagonicamente, diante desse quadro de aparente impossibilidade do narrar há também a constatação de que diversas obras narrativas e líricas ainda são transpostas para o teatro. Podem ser teatralizadas correspondências, notícias de jornais, biografias, depoimentos, enfim, textos que não são considerados literários, de maneira que, mesmo diante da consciência da existência de regras teatrais para a escrita de um texto teatral, consolida-se cada vez mais a idéia de que qualquer texto pode ser encenado. Jean-Pierre Ryngaert (1995) nos chama a atenção para o fato de que:

O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade (RYNGAERT, 1995, p. 17).

José Eduardo Vendramini (2001) utilizando-se dos trabalhos do encenador contemporâneo Gerald Thomas, lembra-nos que as suas idéias partem por diversas vezes, de desenhos, os quais são transformados em cenas, tornando-o assim ou diretor-dramaturgo, ou um dramaturgo-diretor, mas o fato é que sua base de trabalho não é obrigatoriamente um texto, diálogos, conflitos e enredo. Ressalta ainda que, de um longo período marcado pelo textocentrismo, onde a encenação teatral era a mais fiel possível ao texto original, oferecendo pouca ou nenhuma autonomia ao diretor, o teatro realiza-se em outro momento, a partir do afastamento dessa concepção, ou seja, caminhou para a autonomia em relação ao texto, onde o diretor parte para um experimentalismo. Esse toma o texto apenas como ponto de partida. São dois momentos distintos e, assim, a escolha de uma das duas maneiras de relacionar o texto à encenação pode ser entendida como uma opção estética, podendo existir um teatro com texto, um teatro sem o texto e também o texto servindo de pretexto para a realização teatral.

Dessa maneira, seja como texto ou apenas pretexto, os narradores oferecem uma preciosa fonte a subsidiar uma investigação da possibilidade de uma transcrição² de suas narrativas orais em uma literatura dramática, passíveis ou não de serem encenadas.

Os fatos ou acontecimentos coletivos transmitidos pelos narradores são, em um primeiro momento, absorvidos de maneira individual e, posteriormente comunicados, partilhados para uma esfera que é coletiva. No momento dessa transmissão há uma *partilha imaginativa*, geradora de um imaginário de histórias, tipos, crenças, comportamentos que as tornam coletivas novamente.

É preciso deter-se mais profundamente no momento dessa partilha imaginativa, no instante dessa transmissão, marcada pela memória do narrador, que, para além de sua relação com o processo criativo, deve ser também pensado enquanto sujeito constituído, pensado histórica e culturalmente nas suas relações no tempo e espaço, através das lembranças, esquecimentos e, sobretudo, no seu exercício de pertencimento, navegando entre o poeta e o historiador.

Diferentemente dos livros de literatura impressa, o teatro é marcado por sua efemeridade, uma vez que é realizado apenas em sua encenação. Decorrido algum tempo, o mais próximo que resta dessa realização é o texto dramático, que, sem a sua encenação, ainda não é teatro e sim *literatura dramática*, o que não é pouco. Mas vale ressaltar que “o que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada passa a ser teatro” (ROSENFELD, 1996, p. 24).

Ao promover uma coleta de narrativas orais a serem transformadas em literatura impressa, por exemplo, apresenta-se o problema da transferência de linguagem, que embora tenha como produto final uma literatura dramática e não a escrita fiel ou infiel das narrativas, em nada diminui a dificuldade da proposta, pois “ao fixar uma literatura oral no papel, muda-se o código” (ALMEIDA, 2004, p.157).

Se a narrativa não “morreu” sendo possível ainda encontrar pessoas capazes de narrar, e, se estas narrativas ainda podem ser teatralizadas, surge um novo e importante elemento a ser considerado: a *performance* dos narradores.

Nessa relação entre oralidade e a escrita, objetivando fazer a transposição das linguagens, não é preciso necessariamente a preocupação em ser fiel ao narrado, nem tampouco traidor, pois se trata de um processo que, em essência, pode conter a proposta de ir além de uma transposição. Ao mudar o código do oral para escrito, necessariamente desenvolve-se um processo de criação, recriação ou transcrição da linguagem. Retomando a idéia inicial de que o objetivo não é o de reduzir o teatro à literatura, pois, conforme apontado anteriormente, parte-se da premissa da também existência do teatro sem texto, mas o de deter-se com maior intensidade sobre dois aspectos: a oralidade e a *performance* narrativa como constitutivos a comporem a teatralização do narrado.

Toda vez que descreve fatos ou coisas, em essência, o narrador está promovendo a *presentificação do ausente*, que só se concretiza exatamente nas circunstâncias de sua transmissão, inserindo o ato da audição como necessário para essa concretização. Assim, ao exigir uma audiência que é pública - em oposição à escrita, destinada na maioria das vezes, à percepção individual - tende-se atribuir à tradição não literária características negativas.

Retomando a idéia de Paul Zumthor (2000), isso se dá pelo fato de essa oralidade estar circunscrita a um limitado grupo, em uma relação de momento que não buscaria a universalização, opondo-se à escrita, que, por estar pulverizada entre muitos leitores, atingiria o universal.

² O termo *transcrição* difere-se da palavra *adaptação*, pois os princípios da comunicabilidade, da interacionalidade e da legibilidade se sobrepõem aos princípios da autenticidade e fidelidade à obra de base original.

Essa característica negativa de circunscrição a um limitado grupo que pode ser atribuída à oralidade traz consigo o reforço da idéia de uma permanência no tempo e espaço da obra literária. Um teatro resultante desse modo de pensar tende à busca de uma perfeição através da fixação do texto, da consolidação da forma como obra pronta e acabada, um bem durável, mesmo antes de tornar-se público, livre de qualquer sujeição ao efeito produzido.

Em oposição à idéia de uma fonte escrita, ao optar pelas narrativas orais como matéria-prima geradora de material passível de ser encenado, é preciso considerar elementos específicos da oralidade, como o distanciamento da fala cotidiana e a busca de uma aproximação de uma vocalidade poética dos narradores, expressa na união da fala ao corpo. O uso das palavras, para além de uma ferramenta utilitária do cotidiano assume um nível mais profundo em suas funções ao permitir imagens que são sonoras e contribuem para o estabelecimento de uma nova leitura sobre a cena em que se narra: a *performance*, enquanto voz viva, em presença do corpo, e enquanto linguagem sonora, gestual e cênica.

Em resposta a um questionário da revista italiana *Linea d'Ombra*, em 1986, Paul Zumthor (2000) estabeleceu a diferença entre oralidade e vocalidade, na ênfase dada à *palavra poética* enquanto *voz viva*. Assim, “as diversas ciências (medicina, psicanálise, mitologia comparada, a fonética e a lingüística) não tiveram por objeto de estudo a própria voz, mas a palavra oral” (2000, p.12), de maneira que, ao performatizar uma narrativa, estabelecendo uma voz que é viva, poética e não cotidiana, evidencia-se a fragmentação da transposição para uma escritura que se quer cênica.

Ao mesmo tempo em que há a proposta de criar a partir de algo concreto, é preciso o distanciamento da fidelidade dos meios de registros eletrônicos, em função de os mesmos serem comparados à escrita, pois:

(...) abolem a presença de quem traz a voz; (...) mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico; (...) pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *mídia* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz midiaticizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto.

Por sua vez, esses mesmos *mídia* diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente. (...) É claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). A voz se faz ouvir, mas se tornou abstrata. Exemplo: a voz de um computador. (ZUMTHOR, 2000, p.17-18)

Assim, existe uma aceitação quanto ao fato de a mediação eletrônica fixar a voz e também a imagem, só que a voz que se faz ouvir não é a mesma da relação de momento, torna-se abstrata. Paul Zumthor usa como exemplo a voz de um computador, de maneira que mecanismos de registro das narrativas orais (gravador, câmara fotográfica ou uso do vídeo) permitem o estudo de outros sistemas semióticos para além da linguagem verbal, mas não conseguem contemplar todas as percepções sensoriais, e isso é de fundamental importância, pois, a partir dessa introdução nos estudos literários, Zumthor nos coloca um problema que é de método, o que vem da idéia de *performance*.

Não por acaso, contos ouvidos na infância, quando retomados em outra fase da vida, diversas vezes causam estranhamento, aparentam sentidos diversos, como se fossem outros, porque hoje o comprometimento do momento é outro. Falta a atração do jogo, os odores, os ritmos, os sons do ambiente, que, de certa forma, faziam parte da história. Outra pessoa narrando hoje a mesma história é como a leitura de um texto, não ressuscitando a união do corpo ao espaço presente naquele momento, de maneira que “Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito,

somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele”. (ZUMTHOR, 2000, p.35)

Em sua obra *Rua de mão única*, Walter Benjamin já chamava atenção sobre a necessidade de um olhar mais atento sobre a performance, quando narra a história de um poderoso rei que se tornava melancólico a cada dia. Este, certa vez chamou seu fiel cozinheiro e propôs que fizesse uma omelete de amoras tal qual ele havia saboreado há cinquenta anos atrás. A seguir descreveu as circunstâncias em que havia saboreado tão delicioso prato na infância: Ele ainda era criança quando seu pai travara uma guerra contra um vizinho e tiveram de fugir. Durante a fuga, passaram fome e, muito cansados, encontraram uma choupana na floresta. Nela habitava uma vovozinha que lhes preparou a omelete de amoras, tão saborosa que lhe deu nova esperança no coração.

Quando mais tarde, tendo tornado-se um poderoso rei mandou em vão procurar a velha e nada encontrou, nem sequer alguém que soubesse preparar aquela deliciosa comida. Este era o desafio agora do cozinheiro. Caso não conseguisse fazer o saboroso prato, deveria pagar com a vida. Então o cozinheiro disse-lhe que poderia chamar o carrasco, pois apesar de conhecer todos os ingredientes e a maneira de fazer a omelete, faltava-lhe o tempero daquela época: o perigo da batalha, a vigilância do perseguido, o calor do fogo, a doçura do descanso, o presente que era exótico e o porvir do obscuro futuro. (BENJAMIN, 1995, p. 219-220)

Mesmo não utilizando o termo performance, Walter Benjamin, nessa narrativa, em consonância à Paul Zumthor, também chama a atenção para o momento único em que ela se realiza. Durante o processo de recolha das narrativas, é imprescindível considerar as regras de tempo, lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público, pois, diante do desafio de codificar os aspectos não verbais da performance e os promoverem como fonte de eficácia textual, não há como pensar apenas em uma adaptação ou coleta, compilação ou tradução, acreditando que, de acordo com Zumthor:

A performance é o único modo vivo de comunicação poética. É um fenômeno heterogêneo. Entre a performance, tal qual a observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura solitária, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de combinações dos mesmos elementos de base. Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituindo o núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontram-se na leitura poética. (ZUMTHOR, 2000, p.40)

Dessa forma, os mesmos elementos constitutivos do núcleo estável das *performances* também devem ser encontrados na literatura dramática que as originou. Por isso, quando nos lembramos daquelas histórias ouvidas na infância (mas agora diante dos narradores, dos contadores de *causo*), é preciso, como faz o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, em depoimento, considerar que o narrador:

Não conta simplesmente o fato, ele revela uma experiência. Toda vez que narra o mesmo acontecimento, ele está eivado de toda a emoção do momento, de toda clareza imagética, de como se deu o fato. (ABREU, 2004, p.28)

O dramaturgo Abreu condensa através do termo *eivado* todo o sentido de performance defendido por Paul Zumthor e, é exatamente essa a busca desenvolvida ao longo da investigação. Não é o contar o fato, mas sim as imagens recortadas, selecionadas que são expressas no momento a

serem apreendidas através de uma nova releitura a serem expressas novamente na relação com um novo público.

Conclusão

A partir dessas breves reflexões acerca das narrativas orais e de suas especificidades, podemos concluir que o legado oral nas narrativas escritas, passíveis de uma encenação para o teatro, passa pelo olhar sobre os elementos da oralidade, da *performance*, e da memória, como constitutivos do rico instante, em que o narrador “está eivado de toda a emoção do momento” da partilhar experiências humanas.

Após a Conclusão³

“O que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida”

Referências Bibliográficas

- [1] ABREU, Luís Alberto. A restauração da narrativa. In: *O percevejo. Revista de teatro, crítica e estética*. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- [2] _____. Como narrar. In: NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- [3] ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.269-273.
- [4] ALMEIDA, M. I. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFGM, 2004.
- [5] BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.114-119.
- [6] _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- [7] _____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- [8] _____.
- [9] _____. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas II*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- [10] BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- [11] BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- [12] BRECHT, Berthold. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.279.
- [13] CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Pallas Atena, 1990.
- [14] GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³ (BENJAMIN, 1995, p.277)

- [15] LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- [16] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- [17] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- [18] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno - [1880-1950]*. São Paulo: Cosac& Naífy, 2001.
- [19] VENDRAMINI, J. E. O teatro de origem não dramatúrgica. In: *Sala preta*. Revista de Artes Cênicas. Ano 1 nº1. junho de 2001 Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. P. 81-86
- [20] ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- [21] _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

¹ **Luiz Carlos LEITE, Mestrando em Teoria Literária**

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

dosc campos2008@hotmail.com