

# A voz e o método

(The voice and the method)

Alpha Condeixa Simonetti<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Departamento de Linguística – Universidade de São Paulo (USP)

alpha.simonetti@usp.br

**Resumé:** Cet article vise à comprendre la voix dans le discours théâtral, notant la contribution méthodologique résultant schéma tensif, développé au sein de la sémiotique de la filiation française. Au départ, il faut noter que les appréhensions possibles du objet vocal montrent comment la méthodologie transforme son objet pour le placer formellement. Cela dit, nous passons par un court trajet sur les différentes approches de la voix. Nous avons visité la phonostylistique et, peu après, les catégories impressionnistes qui qualifient les apparitions vocalique, apportant des éléments descriptifs à l'activité prédicative de l'analyste. Enfin, nous faisons la distinction entre cette approche et la fondée sur sémiotique tensive.

**Mots-clés:** voix; méthodologie; analyse; schéma tensif.

**Resumo:** O presente artigo está voltado para compreensão da expressão vocal no âmbito do discurso teatral, tendo em vista a contribuição metodológica advinda do modelo tensivo, desenvolvido no interior da semiótica de filiação francesa. Logo de início, é necessário notar que as apreensões possíveis do objeto vocal mostram como a metodologia transfigura seu objeto ao posicioná-lo formalmente. Dito isso, percorremos um breve trajeto sobre as diferentes abordagens da voz. Visitamos a fonoestilística e, na sua sequência, as categorias impressionistas que qualificam os aparecimentos vocálicos, trazendo elementos para atividade descritiva e, por consequência, predicativa do analista. Por fim, procuramos a distinção entre essas abordagens e a fundamentada na semiótica tensiva.

**Palavras-chave:** voz; metodologia; análise; modelo tensivo.

## Introdução

Diferentes abordagens da voz são encontrados em *La Voix et Son Temps*, de Herman Parret (2002), semioticista e filósofo da linguagem. Diante da diversidade dos modelos teóricos que procuram defini-la ou, de outro modo, das técnicas que querem educá-la, a voz é tomada como um objeto complexo. Na esteira de H. Parret, aceitamos a possibilidade de investigação pluridisciplinar da voz e, para tanto, as maneiras de apreender com as quais o investigador é identificado. Desse modo, as sonoridades vocais são contempladas na plasticidade e na potencialidade de seus conteúdos afetivos seja pela fonoestilística, que tem como principal predecessor a figura de Nicolas Troubetzkoy, seja pela inclusão da afetividade na retórica, e ainda, melhor dizendo, pela especulação de uma retórica musical. Logo de início, é necessário notar que as apreensões possíveis mostram como a metodologia transfigura seu objeto ao posicioná-lo formalmente.

Diante disso, gostaríamos de destacar a especial relevância das categorias tensivas na procura da inteligibilidade dos textos construídos com a expressão vocal. Do ponto de vista metodológico, a descrição de um dado *corpus* sugere o avizinhamiento entre duas metalinguagens distintas, sendo uma voltada para as categorias geradas pelas impressões acústicas e outra relativa aos conceitos que constituem o espaço tensivo da significação.

Visamos esclarecer essa aproximação, depreendendo as sonoridades por meio da dimensão tensiva do sentido. Para tanto, procuraremos diferenciar a visada tensiva de outra em que as unidades pertinentes ainda são configuradas a partir do fonema.

Isso porque o modelo tensivo apresenta uma metodologia produtiva a partir da dedução da base temporal e, por assim dizer, rítmica, em que um novo temário (corpo, voz e tempo) pode ser acomodado dentro de uma teoria geral da linguagem. Tomada ora como um alargamento de suas bases teóricas, ora como uma abertura de seu campo analítico, a presença desses temas subjacentes aos estudos da significação é referida à obra saussuriana e, portanto, aos próprios fundamentos da reflexão semiótica. H. Parret (2002) sublinha as menções à criação de uma disciplina “fonética semiológica” nos manuscritos que Saussure nunca publicou, conforme citamos abaixo, mantendo os grifos do autor.

Il s’agit de constituer une “phonétique sémiologique”. Ce qui intéressera le “phonéticien sémiologique” est l’équivalence sémiologique. *Cette phonétique ne peut se faire qu’en se libérant d’une certaine attitude “naturelle”, d’une certaine façon de parler “moulée sur cette supposition involontaire d’une substance”*. C’est pourquoi le théoricien se laissera constamment interroger par la question: *Qu’est ce qui est définissable?* Le progrès dans la délimitation *méthodique* de son objet exige que l’on mette entre parenthèses [...] toutes les qualifications que l’attitude naturelle nous a imposées. D’abord, il faut éliminer de la phonétique sémiologique les qualifications *mécanique, physiologique, articulatoire*. (PARRET, 2002, p. 56)<sup>1</sup>

A exigência de definição do objeto vocal dispensa uma “atitude natural”, em que a voz é apreendida tal qual uma identidade definível por si mesma. A partir disso, seus componentes físicos são segmentados e, em seguida, recebem diferentes atributos (QUÉRÉ, 2001, p. 13). Em outra atitude, com a qual nos afinamos, a segmentação dos componentes apresenta-se por meio de uma sintaxe implícita. Desse modo, as sonoridades são representantes das tomadas de posições sintáticas e, antes disso, dos procedimentos de análise.

Dito isso, percorremos um breve trajeto sobre as diferentes abordagens das sonoridades vocais. Tratamos da fonoestilística e, na sua sequência, das categorias impressionistas ou, em termos parretianos, fenomenológicas, que qualificam os aparecimentos vocálicos, trazendo elementos para atividade descritiva e, por consequência, predicativa do analista. Por fim, procuramos diferenciar essa atividade da semiótica tensiva, levando em consideração as linhas da entoação no que tange à prática teatral.

## Metodologia

Como uma disciplina auxiliar da linguística geral, o estudo da oralidade ancorado no plano de expressão vocal traça sua trajetória de investigação passando da acústica aos conteúdos indexados ao signo linguístico. Sendo assim, julgamos lícito observar essa vertente de estudos da fonação, considerando que a voz humana, como produção do falante,

<sup>1</sup> “Trata-se de constituir uma “fonética semiológica”. O que interessará ao “foneticista semiologista” é a equivalência semiológica. *Esta fonética somente pode se constituir ao se liberar de certa atitude “natural”, de certa maneira de dizer “moldada sobre esta suposição involuntária de uma substância”*. Isto porque o teórico se deixará constantemente interrogar pela questão: *o que é definível?* O progresso na delimitação *metódica* de seu objeto exige que se coloquem entre parênteses todas as qualificações que a atitude natural nos impôs. De início, é necessário eliminar da fonética semiológica as qualificações *mecânica, fisiológicas, articatórias*.” (Tradução nossa)

integra os merismas substanciais da segmentação linguística e é também objeto abstrato do tratamento formal. Há, com isso, um vínculo estreito entre a fonostilística e a unidade linguística, de maneira que essa última é compreendida, por vezes, na sua modalidade positiva pelas reduções empíricas.

De início, tendo contemplado a fonologia estrutural tradicional, H. Parret destaca que, em decorrência da preocupação com as primeiras unidades da língua, a voz, o corpo, e o tempo são fundamentalmente contingenciais ou, nos termos de Parret, constituem os materiais do “rechaço” da axiomática saussuriana (PARRET, 2002, p. 53).

La voix, en linguistique structurale, n'est ni plus ni moins qu'un *indéfinissable*, et la sonorité spécifique des voix y est considérée comme une “matière” sans structure puisqu'on est dans la pure variabilité. [...] La voix n'est en fait, pour le phonologue, qu'un ensemble flou, une silhouette informe, de particularités acoustico-articulatoires que, tout comme le “corps des mots”, ne peut même pas être considérée comme le résidu de la forme phonématique. (PARRET, 2002, p. 51)<sup>2</sup>

Esse ponto de vista assinalado por H. Parret (2002) expõe a definição do objeto linguístico em relação ao qual a voz pode ser considerada uma coextensão meramente accidental. Entretanto, determinando os limites das unidades linguísticas, são aventados os princípios da hipótese estrutural para o conhecimento dos processos de significação. Pois, tendo em vista a autonomia do sistema linguístico, é necessária a exclusão das irregularidades presentes no concurso das circunstâncias para o reconhecimento das constâncias constituintes desse objeto.

Com a esquematização de operadores abstratos, a forma fonemática surge como uma contraproposta hjelmsleviana ao empirismo liderado pela escola de Praga. Diante das aporias entre as escolas estruturalistas, convém ressaltar brevemente que Louis Hjelmslev alerta os linguistas para a hipóstase da forma e da substância, ou seja, para que esses estratos da expressão linguística fossem então configurados como conceitos operacionais, funcionais, o que finalmente elimina um *ipso facto* na determinação da teoria geral.

On reprenait à son compte l'antique hypostase de la forme et de la substance, et l'on n'eut pas le temps de détache également ce nouveau terme de la substance, d'autant que le positivisme de l'époque faisait de la matière la seule réalité, et considérait la forme comme une abstraction arbitraire. Il est pourtant intéressant d'observer que cette hypostase de la forme e de la substance, l'indentification d'élément de l'expression et du son linguistique, ne fut introduite consciemment dans le système qu'assez tard. (HJELMSLEV, 1985, p. 155)<sup>3</sup>

---

2 “A voz, em linguística estrutural, não é nem mais nem menos que um *indefinível*, e a sonoridade específica das vozes é então considerada como uma “matéria” sem estrutura, pois que está na pura variabilidade. A voz é de fato, para o fonólogo, somente um conjunto vago, uma silhueta informe, de particularidades acústico-articulatórias que, como todo o “corpo da palavra”, não pode nem mesmo ser considerado como resíduo da forma fonemática.” (Tradução nossa)

3 “Retomávamos a antiga hipóstase da forma e da substância e não tivemos tempo de extrair regularmente esse novo termo da substância, enquanto o positivismo da época fazia da matéria a única realidade, e considerava a forma uma abstração arbitrária. Entretanto, é interessante observar que esta hipóstase da forma e da substância, a identificação do elemento da expressão e do som linguístico, foi introduzida conscientemente no sistema tardiamente.” (Tradução nossa)

Com isso, tendo se tornado uma ciência da linguagem em geral, a semiótica passa a abarcar os discursos verbais e não verbais, respeitando a hipótese estrutural para a compreensão das línguas. Propõe, assim, que seu objeto de saber não é definível em si mesmo, mas somente pelos procedimentos que viabilizam sua análise e, enfim, explicitam seus mecanismos de construção.

Diante disso, os estudos fonoestilísticos são considerados uma disciplina acessória da linguística, observando a substância residual da fonologia articulatória que, por sua vez, transforma-se em outro contínuo passível de descrição por outras formas, nesse caso, reduzidas das flutuações suprasegmentais. Seja como uma matéria disforme decorrente da experiência linguística, seja como uma substância residual que caracteriza o sujeito falante, essa abordagem é incorporada à transmissão do código verbal.

Tomando o conjunto significante das sonoridades em relação ao objeto linguístico, a manifestação sonora da fala recebe diferentes tratamentos formais. De maneira geral, essas formas visam reduzir a flutuação dos investimentos sonoros sobre o código verbal. Além do nível fonético, os sons são traduzidos seja como marcas do uso relativo aos segmentos sociais, seja como marcas idiossincráticas. Para tanto, há primeiramente um tratamento fonético e, em seguida, um fonológico, de modo que as qualidades pessoais da voz sejam observáveis a partir desses primeiros investimentos fonéticos, promovendo então outros níveis de análise, chamados de suprasegmental e paralinguístico.

Com isso, a voz pode ser identificada com o resíduo da análise do signo linguístico passível de outras análises, posicionada junto à neutralização das unidades fonológicas. Ao mesmo tempo em que proporciona efeitos conotativos, a atividade composicional do falante representa a flexibilidade do sistema linguístico nos seus usos, garantindo a significação por meio da linguagem verbal. Em outras palavras, a voz é apreendida como uma continuidade determinada pelas ocorrências das unidades linguísticas, mas pode também ser tomada como uma substância condicionada por suas próprias constâncias.

Isto é, a fonoestilística, tendo se dedicado às marcas pessoais da língua materna, caracteriza o sujeito da fala por seus sinais voluntários e por índices involuntários. De um lado, essas marcas são consideradas endógenas (passionais). De outro, eles refletem motivações exógenas (socioletais, situacionais e profissionais). A partir dessa classificação, os conteúdos são aglutinados como um acompanhamento ou, simplesmente, indexados ao signo linguístico (LÉON, 1993, p. 13).

De fato, quando nos lançamos à percepção da esfera acústica, avaliamos a voz nas resultantes fonéticas, manifestadas em nível suprasegmental. Mas, ao questionarmos sobre as dependências internas desse objeto, o uso da voz nas práticas teatrais deve avaliar as especificidades desse sistema, pois a relação de determinação entre a voz e as palavras pode ser revisitada, tendo em vista que a entoação é constitutiva do enunciado das personagens encenadas.

### **Das categorias impressionistas**

Na apreensão da voz como substância fônica, predicados qualificam essa substância. Basicamente, suas qualidades são divididas entre as intermediadas pelo produtor e as presumidas por um receptor dos sons. De um lado, o aparato fisiológico ou, simplesmente,

te, o corpo carrega as qualidades vocais por ele produzidas. De outro lado, as impressões geradas são ressaltadas pelo ouvido interpretante.

A indissociação da esfera acústica e dessa percepção faz com que os estudos da entoação sejam perpassados pelas categorias impressionistas. Essas são consideradas ambíguas e, para garantir a univocidade das suposições perceptivas, a segmentação do nível acústico passa por diferentes atribuições de funções em relação ao que é dito. Quer dizer, para validar a percepção, as formas reduzidas da entoação são comprovadas pelas técnicas experimentais e indutivas que, por sua vez, deixam à margem a substância não reduzível (ROSSI, 1981, p. 322).

Quando os sons são segmentados por suas propriedades acústicas, o corpo é necessariamente pressuposto para essa descrição. A base corporal torna-se especialmente relevante para detalhar os caracteres da tessitura e do registro fonatório. Evidentemente, há uma extensa discussão sobre o uso preciso desses conceitos e sobre as condições fisiológicas apresentadas para que essas qualidades sejam emitidas.

Sintetizamos a listagem dessas qualidades “fenomenológicas” reunidas por Parret (2002, p. 41-45), procurando o predicado que subsumiria as variações como, por exemplo, “sombrio, sepulcral e pálido”, compreendidos pela aplicação da analogia como uma graduação da luminosidade. É possível observar os três níveis dessas qualidades que, por sua vez, são apresentadas em duas esferas, a saber, a da voz e a do ouvido, conforme elas seguem abaixo.

<b>Voz (segmentação acústica)</b>	<b>Ouvido (qualidades das impressões)</b>
Tessitura e tonalidade	Cor; luminosidade; peso; profundidade;
Volume	Grandeza; textura;
Tempo	Velocidade; peso
Continuidade	Fluxo
Registro fonatório	Timbre; fisionomia
Corpo (fisiologia da produção)	
Localização	Abertura; fechamento; extensão
Tensão muscular	Textura;
Modo de vibração das cordas	Textura; fisionomia

Convém ressaltar que as impressões regidas pelas emoções como, por exemplo, “o monótono e o dolente”, reaparecem seja qual for a proposta de segmentação da sonoridade. Outro aspecto relevante acerca dessas categorias é que quanto mais nos aproximamos das impressões reconhecidas como uma trama ou como um agrupamento (por exemplo, a textura áspera e a lisa), mais essas características surgem ao lado de traços fisionômicos que, por sua vez, são separáveis ora pelo tipo físico (o gordo e o magro), ora pela personalidade (o rude e o delicado).

A partir da experiência perceptiva da audição, somos levados a crer que essas categorias impressionistas não se excluem mutuamente, mas manifestam-se em constante solidariedade, sobrepondo-se e justapondo-se. Essa simultaneidade, configurada numa sucessão, promove uma sintaxe cujas posições são negociadas entre as grandezas representadas pelo nível acústico da substância fônica. Do mesmo modo, encontramos em

Hjelmslev a separação desses níveis da substância e a tentativa de compreender esses níveis como reciprocamente solidários (HJELMSLEV, 1991, p. 71).

Sabe-se que a substância fônica, considerada em seu conjunto e no sentido mais amplo do termo, exige uma descrição fisiológica (também chamada articulatória, miocinética, etc.) e uma descrição puramente física (ou acústica, no sentido próprio deste termo), e que talvez seja preciso acrescentar auditiva, segundo a percepção dos sons da linguagem pelos sujeitos falantes. (HJELMSLEV, 1991, p. 62)

Em linhas gerais, para o presente estudo dos usos da voz no teatro, consideramos que a síntese das impressões é mais relevante do que a procura das formas reduzidas por meio dos experimentos direcionados ao interesse estatístico. Isto é, acreditamos que o sistema subjacente à entoação teatral possa ser resultado de uma reflexão sobre as relações sintagmáticas entre os sons, estabelecidas nos discursos em ato.

Assim, como um dos primeiros procedimentos de análise, as categorias subordinadas pelas impressões auditivas alcançam uma espécie de descrição que, modalizada pela atenção do analista, não pode ainda ser considerada a explicação dos mecanismos que regulam essa linguagem. Em outras palavras, na correspondência entre a segmentação acústica e as categorias impressionistas, a análise descritiva pode cair na tentação de atribuir autossuficiência desse sistema à relação entre a natureza física dos sons e as suas consequentes impressões pré-formais, o que transformaria essa abordagem em proposta orientada para uma dada realidade no interior do campo da análise semiótica.

Diante disso, a observação dos parâmetros acústicos (intensidade, duração e altura) possibilita o primeiro contato com essa manifestação, em relação a qual a metalinguagem descritiva acaba por predicar as redes discursivas da modulação vocal. Essa etapa descritiva visa um segundo momento, que pode ser chamado de adequação às categorias previstas pelo modelo tensivo, ou de conversão ao sistema imanente (ZILBERBERG, 2006 b, p. 131). Acreditamos, com isso, que os discursos da entoação apresentem as cargas tensivas voltadas progressivamente à sintaxe de suas grandezas.

### **As sonoridades como um conjunto significativo**

Do ponto de vista teórico, nossa perspectiva pretende ater-se à especificidade da semiótica teatral, pois, no teatro, a maneira de dizer torna-se tão relevante quanto aquilo que é dito. Quer dizer, no teatro, o enunciado não está somente exposto e suplementado pela voz do ator, mas, ao contrário, é constituído também por ela. Sem o papel constitutivo da entoação, o espetáculo talvez nem pudesse ser compreendido. De fato, os elementos sensíveis participam de maneira central na inteligibilidade da encenação, à medida que os afetos anunciados pelas entoações transformam-se em informação pertinente para o entendimento da audiência.

Entre os inúmeros exemplos relativos a essa característica da semiótica teatral, duas teorias da prática teatral, consideradas praticamente como antagônicas, a de Artaud e a de Stanislavsky, ilustram como os sons da fala teatral privilegiam certa musicalidade e, conseqüentemente, uma determinada organização das sonoridades. Na proposta radical de Artaud (1999), o ator teatral busca por ápices e modulações em seu exercício vocal, de modo que esses fluxos sonoros gerem ora o impacto, ora o conforto dos ouvintes. Na pro-

posta comumente chamada de realista e naturalista, o exercício da atuação é promovido com o posicionamento do sujeito enunciativo, gerando modulações entoativas variadas. Segundo Stanislavsky (1984), um ator pode encontrar ao menos quarenta maneiras de dizer uma ou duas palavras, configurando um repertório de escolhas que alteram completamente a construção de suas personagens, o jogo de cena em que um caráter é colocado, e, logo, a compreensibilidade global do espetáculo.

A partir disso, reconhecendo a potência semiótica da entoação, torna-se necessário refletir sobre essas configurações discursivas e a geração de seus conteúdos. Assim, aceitamos:

[...] vem do estatuto ambíguo dessas unidades, que são ao mesmo tempo articulações reconhecíveis do plano da expressão (por exemplo: *curva ascendente / curva descendente*) e articulações do plano do conteúdo de valor gramatical (*suspensão / conclusão*), isto é, como morfemas de tipo particular que organizam a sintagmática linguística no nível dos signos, os quais dependem de um princípio de articulação completamente diferente. Compreendem-se, a partir daí, por exemplo, as razões que levam a semiótica teatral a considerar a dimensão prosódica um significante autônomo, distinto do significante verbal do texto teatral. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 165)

Para descrever os discursos da entoação, procuramos a combinatória entre os componentes dessa articulação (ascendência, descendência), à qual pode ser acrescida de um terceiro, localizado na permanência sobre um mesmo tom. Nas palavras de Luiz Tatit: “Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, surge sempre em continuidade (no sentido de prossecução)” (TATIT, 1996, p. 21).

Com a sintagmatização desses componentes, outras categorias são convocadas como, por exemplo, a aspectualização. Assim, a ascendência da curva entoativa pode surgir tanto em seu aspecto incoativo quanto em sua duração, de acordo com as reiteraões determinantes. Logo, o plano da expressão das sonoridades vocais realiza-se por meio de uma sintaxe própria da ação vocal que, doravante, pode ser observada a partir de seu programa narrativo. A partir disso, compreendemos a narratividade, tal qual explicitada por Claude Zilberberg.

A narratividade surge como instância modal “interestratos”, na medida em que foi depreendida de seus formantes habituais e, em primeiro lugar, da grandeza das grandezas. Do ponto de vista estrutural *stricto sensu*, esse estatuto de constante geral (e incondicionada?) explica que a narratividade possa ser concentrada em um lexema, tal como Greimas muitas vezes indicou, ou desdobrada por sobre uma grande extensão discursiva. Em ambos os casos, será sempre catalisável. (ZILBERBERG, 2006b, p. 121-122)

Assim, quanto mais nos aproximamos das qualidades abstratas relativas aos conteúdos mobilizados pelo substrato da expressão, mais nos coadunamos com o estudo das tensões e dos repousos presentes na semiótica tensiva. Vislumbrando uma hierarquia regente do comportamento vocal realizada pelos atores teatrais, consideramos a semiótica tensiva como uma metasemiótica para explicitar o funcionamento da linguagem que visa a ser descrita.

## Breviário da tensão

Consideramos que a noção de tensividade fórica é um pressuposto necessário para o entendimento da obra *Semiótica das Paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), especialmente em seu capítulo introdutório dedicado à epistemologia das paixões, inaugurando novos modelos de previsibilidade para os conteúdos passionais. Incluída como parte da instância modal da semiótica narrativa, a dimensão tensiva surge com o objetivo de representar a carga patêmica das figuras passionais.

Em seu fundamento sintático, a semiótica tensiva opera a partir das vicissitudes de um estado e de sua transformação em acontecimento, priorizando a concessão (*embora isso, entretanto aquilo*) em vez da sintaxe implicativa (*se isso, então aquilo*). Para a compreensão da tensão, a lógica do acontecimento integra o nível da sintaxe fundamental, de modo que a exclamação (no plano da expressão) possa ser vista como acontecimento (no plano do conteúdo). No momento em que Zilberberg (2006a) defende a “centralidade do acontecimento” como um dos fundamentos da gramática tensiva, é interessante notar sua pequena menção à expressão teatral: “[...] à savoir que l’événement dans le plan du contenu, la théâtralité dans le plan de l’expression sont, à côté du récit et du *schéma narratif canonique*, l’une des avenues possible du sens.” (p. 144)<sup>4</sup>

Assim, o plano de expressão anuncia os princípios de formação do sentido, na mesma medida em que a morfologia da sílaba e o papel funcional do núcleo acentual podem ocupar a base do percurso gerativo do sentido. O acento possui características formais nos dois planos seja como suplemento dos fenômenos sensíveis, seja como unidade apreendida pela afetividade. Zilberberg enfatiza: “La problématique de l’accent est du ressort du plan du contenu; elle est de droit si la perspective est celle d’une prosodisation du contenu [...]” (ZILBERBERG, 2006a, p. 100).<sup>5</sup>

Desse modo, é importante notar que pretendemos diferenciar uma descrição impressionista da sonoridade daquela trazida pelo aporte teórico da semiótica tensiva. Ao acreditar que a melodia da fala teatral remete à dimensão tensiva do sentido, não concebemos a tensividade como algo equivalente à modulação entoativa e suas temporalidades intrínsecas. Pensamos que essa possível equivalência decorre da vizinhança entre duas metalinguagens, uma que descreve as sonoridades e outra que, por sua vez, explica o fenômeno da linguagem pela dedução de suas leis condicionantes. Tomando uma etapa de análise pela outra ou, simplesmente, acreditando que a descrição das sonoridades possa ser suficiente para a compreensão de seus sentidos, correríamos o risco de distorcer a teoria, já que ela trata não somente de objetos sonoros e não-verbais, mas de objetos em expressões diversas.

Com isso, procuramos enfatizar que nosso objeto não se apresenta tal qual uma natureza dada, plenamente observável em sua materialidade. Em outros termos, não podemos considerar a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo, embora sua copresença e sua coocorrência façam com que essa conformidade esteja circunscrita no vaivém dos procedimentos de análise que revelam as identidades discretizadas. Desse modo, é possível compreender como uma premissa para nossas análises a proposta tensiva sintetizada por Luiz Tatit.

4 “[...] a saber que o acontecimento no plano do conteúdo, a teatralidade no plano da expressão são, ao lado da narrativa e do “*esquema narrativo canônico*”, um dos porvir do sentido.” (Tradução nossa)

5 “A problemática do acento concerne ao conteúdo, ela é de direito se a perspectiva é aquela de uma prosodização do conteúdo.” (tradução nossa)

O plano da expressão que interessa à semiótica não é mais, evidentemente, aquele que trata das oposições fonológicas ou das realizações fonéticas. Nada tem a ver também com a crença de que o som funcionaria como a materialização direta ou como representação auditiva do *continuum* fônico, de modo que a descrição sonora pudesse parafrasear a descrição do sentido. O plano da expressão pertinente, nessa fase de pesquisa em que o objeto descritivo possui a dimensão do discurso e seus elementos articulam-se na extensão sintagmática, é aquele que compreende as leis rítmicas da silabação. (TATIT, 2008, p. 18)

## Considerações finais

Em suma, diante das diversas qualidades da voz, apontadas por diferentes abordagens, é possível estabelecer critérios junto ao modelo tensivo para a análise de textos de natureza oral. Ao mesmo tempo, as apreensões possíveis da voz declinam-se nos modos por meio dos quais a metodologia a transfiguraria. Isto é, para revelar as configurações tensivas no interior dos discursos proferidos, é necessário abordá-las não como evidência, mas sim como um construto teórico. Desse modo, a voz humana, como produção do falante, é, ao mesmo tempo, um merisma substancial da segmentação linguística e também objeto abstrato do tratamento formal.

Na relação entre o som e o ouvido, a complexidade da composição sonora recai sobre a imponderabilidade de uma personalidade e na incerteza do que podemos afirmar sobre isso. Não é possível esgotar seu sentido na descrição de sua materialidade bruta e na equivalência entre essas unidades e as informações, arbitrariamente selecionadas por um analista. Na continuidade do projeto estrutural, inversamente, damos atenção à estrutura imanente ao discurso.

Segundo nosso ponto de vista, a utilização da ferramenta metodológica semiótica é uma via realmente fecunda para a análise dos processos de significação das encenações teatrais, sobretudo no que tange a sua dimensão sonora. Assim, a especificidade de nossa análise permite notar que uma inadequada compreensão da natureza do método implica como seu correlato igual incapacidade de entendimento da potência heurística das categorias semióticas.

É importante, assim, destacarmos os aspectos do método semiótico que se demonstram particularmente relevantes ao objeto de nosso estudo. Considerando que não podemos prescindir da materialidade da expressão, nem do desempenho do corpo e da voz dos atores em cena, damos prioridade às categorias tensivas, as únicas na semiótica atual que oferecem os mesmos parâmetros descritivos tanto para a análise do plano da expressão quanto do plano do conteúdo. Em outras palavras, a contração ou a expansão dos corpos e das vozes nas cenas, seus pontos de tonificação ou atonização, suas variações de velocidade podem representar situações de conteúdo que, como tais, também se projetam num campo de extensidade e também recebem diferentes cargas intensivas. Sendo assim, julgamos que as descrições da voz e de sua produção de sentido, a partir do modelo tensivo, encontram um terreno plenamente favorável para o desenvolvimento de uma semiótica do teatro.

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O teatro e o seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. 543 p.
- GREIMAS, A.J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- HJELMSLEV, L. *Ensaio linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 294 p.
- \_\_\_\_\_. *Nouveaux essais*. Paris: PUF, 1985. 207 p.
- LEON, P. *Précis de phonostylistique: parole et expressivité*. Paris: Nathan, 1993. 334 p.
- PARRET, H. *La voix et son temps*. Bruxelles: De Boeck, 2002. 189 p.
- QUÉRÉ, H. La voix est-elle saisissable? In: BADIR, S.; PARRET, H. (dir.) *Puissances de la voix*. corps sentant, corde sensible. Limoges: Pulim, 2001. p. 13-24
- ROSSI, M. *L'intonation*. De l'acoustique a la sémantique. Paris: Klincksieck, 1981. 364 p.
- STANISLAVISKY, C. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 320 p.
- TATIT, L. *Musicando a semiótica: Ensaio*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 263 p.
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. 322 p.
- ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006a. 244 p.
- \_\_\_\_\_. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006b. 286 p.