

“VOZ E FISICALIDADE: O GRITO E O *FALSETTO* EM POIZAT E ARTAUD”

Maria João Serrão

Investigadora Integrada na Área de Criação Contemporânea CESEM,
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical,
FCSH-Universidade Nova de Lisboa.
Professora Coordenadora (Aposentada) da ESTC/IPL.

Analisando uma passagem do Terceiro Acto da ópera *Salomé* de Strauss, no momento em que a protagonista usufrui do gozo da posse da cabeça de João Baptista dizendo: “A tua cabeça pertence-me!”, Poizat afirma: “Desde logo, a modalidade mais directa para fruir, neste sentido, do objecto, é incorporá-lo e identificar-se com ele” (Poizat, 1986, p. 216).

Quanto à corporeização ela é dada pelas próprias palavras de Salomé: “ Ah! Tu não quiseste deixar-me beijar-te na boca, Jokanaan, pois bem, beijá-la-ei agora e mordê-la-ei com os meus dentes, como se morde um fruto maduro” (*ibid.*).

Já no que respeita a identificação, o autor considera que ela se manifesta pelo espanto de Salomé face ao silêncio de Baptista quando exclama: “Porque não grita este homem?” (*ibid.*). parecendo querer esquecer a impossibilidade corporal da emissão do grito trazida pela morte do sacrificado. Assim, o silêncio do não-grito de João Baptista se tornou motivo de forte emocionalidade conduzindo Salomé, no seu processo alucinatório, a um gesto de irracionalidade.

Poizat assinala ainda, no final da ópera, o momento em que Salomé vive o desespero derradeiro e descreve-o vocalmente da seguinte forma: “Toda a trajectória da voz é percorrida num instante: da palavra até ao extremo do agudo da voz. Apenas o grito puro é evitado. À beira da transgressão da tonalidade (Strauss utiliza muitas vezes uma escrita politonal), à beira da transgressão dos limites da voz, Richard Strauss não transpôs o passo” (*ibid.*).

Este primeiro exemplo envia-nos assim para a identificação de um grito inibido, bloqueado, mas não forçosamente inexpressivo.

Noutro exemplo mais adiante, o mesmo autor refere duas figuras femininas - Kundry de *Parsifal* no Acto I de Wagner e Lulu no Prólogo da ópera *Lulu* de Berg, citando duas passagens das referidas óperas:

No primeiro acto de *Parsifal*, um pajem diz a Kundry: “E tu, que fazes aí estirada como um animal selvagem?” e no Prólogo de *Lulu*, o domador diz à protagonista:

Ela foi criada para fazer o mal, para alterar, seduzir, envenenar, para matar sem deixar rasto. Meu doce animal, não uses maneirismos, tu não tens o direito de gemer, nem de cuspir, nem de desfigurar a imagem primitiva da Mulher. (...) Assim, de chofre, postas em posição de animais ou de anjos – nas suas faces demoníacas, perigosas e exterminadoras - nem Kundry, nem Lulu possuem, nestas circunstâncias, a condição de mulheres humanizadas (...) (*ibid.*, p. 271).

Contudo, no final da ópera, contrariamente ao que se passa com Salomé, após quatro repetições da palavra *Nein* (não) em *sprechgesang*, perante a ameaça do punhal de Jack, o Estripador (e que é a última palavra pronunciada pela protagonista) Lulu concretiza nos bastidores o grito que é o seu grito de morte. Este não é o final do acto, ouvindo-se ainda o canto de morte da Condessa Geschwitz, acompanhante amorosa de Lulu, a qual morre igualmente sob o punhal do Estripador, mas entoando uma melodia pura. E o autor desta análise conclui o seguinte:

Com Lulu opera-se o franquear deste limite em que a verdade da parada se revela, o Horror, o Horror do vazio da coisa: O Graal é oco, A Mulher não existe, A Voz é grito.

Com efeito tudo de passa na ópera como se, uma vez tornado mulher, o Anjo e tudo o que ele representa não pudesse ser reencontrado como objecto paradisíaco perdido, senão pelo preço da morte da Mulher, como se o apogeu do seu canto no grito melódico, no momento do sacrifício, abolindo a Mulher, reintroduzisse o Anjo, A Voz na fruição que então se apodera do auditor. Mas, quanto mais a Mulher se torna uma mulher, mais este apogeu lírico se torna grito e mais esta fruição se confina ao horror (*ibid.*, p. 274).

Ao longo da criação operática, teatral/musical ou meramente teatral nenhuma outra forma extrema da palavra e do som vocal parece surgir com a diversidade expressiva e comportando facetas tão díspares, susceptíveis de poder ultrapassar a forma do grito, tanto na sua inibição (primeiro exemplo citado) como nas suas múltiplas manifestações audíveis.

Porém, seja qual for a sonorização que o grito toma e seja qual for a motivação que o provoca, uma constante parece ser evidente na sua materialização: ele é a resultante de uma actividade física intensa, de uma entrega psicológica abrangente e de uma pulsão vibratória de alta frequência.

Ao aproximarmo-nos de algumas realizações vocais dos textos de Antonin Artaud ou da leitura de algumas das suas reflexões sobre o teatro, tal como ele o preconizou, o tema do grito é nelas recorrente. Porém, o conceito de grito Artaudiano não nos parece exaustivo do ponto de vista da Ideia, encarada como linha superior de condução da criação artística ou literária.

Assim, referindo-nos de momento apenas ao texto *Théâtre de Séraphin*, em que Artaud parece querer materializar o percurso físico do grito, até à sua manifestação audível, percorrendo as várias regiões do corpo, com algumas diferenças atribuídas ao Masculino e ao Feminino, podemos encarar parte da sua descrição como declaração da animalidade do grito, o que sugere alguma analogia com as figuras operáticas a que atrás nos referimos.

Começa Artaud pela seguinte constatação: “Eu quero ensaiar um grito feminino terrível. O grito da revolta que é esmagada, da angústia, em armas, em guerra, e da reivindicação” (Artaud, 1964, p. 223).

Ou seja, a manifesta identificação do grito com o sentimento reivindicativo que, cumulativamente, define como feminino. E, relatando o percurso corporal do grito masculino, afirma: “Para lançar este grito, esvazio-me. Não de ar, mas da potência do próprio grito” (*ibid.*). E, após especificar que este grito se forma no ventre: “O Masculino para fazer sair o grito da força (...)” (*ibid.*, p. 224), acaba por assimilar esse grito masculino à noção de guerra, como que em resposta à guerra que lhe é feita: “Compreendei, há a imagem de um massacre que alimenta a minha guerra. A minha guerra alimenta-se de uma guerra, e cospe a sua própria guerra” (*ibid.*, p. 224).

E, após a descrição dos paralelos que estabelece entre certas zonas do corpo, o movimento respiratório, como função dos pulmões, e a produção do grito, conclui: “(...) massajando os dois pontos do vazio sobre o ventre, e daí, sem passar aos pulmões, massajando os dois pontos um pouco acima dos rins fizeram nascer em mim a imagem deste

grito artilhado, deste terrível grito subterrâneo. Por este grito é preciso que eu caia. É o grito do guerreiro fulminado que, por entre sons de vidros estilhaçados, passa pelas paredes esmagadas” (*ibid.*, p. 226).

Mas não só do grito força vive o “teatro masculino” de Artaud e também do grito medo, que tenciona “fazê-lo passar não no ouvido, mas dentro do peito do espectador” (*ibid.*, p. 229). Conhecendo-se a situação de incomunicabilidade vivida durante longos períodos da sua vida, poder-se-á deduzir que o apelo ao renascer de uma nova magia na maneira de fazer teatro, magia que Artaud pensa subentender uma nova linguagem, seria um apelo não isento de um sentimento de medo. E, neste caso, o grito seria uma das formas catárticas do medo. Esta será, porventura, uma das roupagens mais subjectivas do grito teatral e, curiosamente, ela surge com insistência nas propostas do autor que, identicamente, sugere: “Isto significa que quando eu represento, o meu grito deixou de se virar contra si mesmo, mas que ele acorda o seu duplo de fontes nas muralhas do subterrâneo. E este duplo é mais do que um eco, ele é a memória de uma linguagem de que o teatro perdeu o segredo” (*ibid.*, p. 228).

Ou seja, se o grito é também manifestação de medo e se ele parte das mesmas entranhas onde se realiza a busca do duplo, é finalmente neste duplo que reside o objecto da desconfiança e do pânico, da angústia e da dúvida que transformou o grito de Artaud num grito de premente necessidade de libertação; a qual se aparenta com o afastamento da sociedade indesejável que o rodeia mas que acaba por se materializar na libertação pela morte do próprio corpo que lança o grito.

Esta profunda identificação do actor com a representação é, decerto, uma das razões da sua impossibilidade de viver. Artaud sonha e traz o seu sonho à consciência e nele descreve a sua própria utopia.

Poder-se-á deduzir que algumas das convicções do autor aproximam a sua concepção de teatro de formas mais próximas das da música operática do que das que consideramos tradicionalmente características do teatro puro? Se analisarmos do ponto de vista do binómio oralidade/vocalidade tal como ele nos é proposto por Poizat, poderemos vir a concluir que, para Artaud, o teatro é o espaço privilegiado para a fusão das duas matérias até então adstritas a um só género: a matéria textual e a matéria sonora (vocal e instrumental).

Diz Poizat:

Esta fruição de prazer contida na voz, já vimos que ela se desenvolve segundo um eixo que hierarquiza o valor entre um polo onde esta se encontra abolida por detrás do enunciado de uma palavra pura, de uma mensagem, e o polo oposto onde ela culmina na vocalidade mais destrutiva da lei do significante, da musicalidade mais radical onde, no agudo, o vocalizo livre confina ao grito, ver torna-se grito, transgressão absoluta da lei do verbo. Ora, a ópera tem por função primeira fazer usufruir da voz, ao contrário do teatro que, ele, tem por função primeira, fazer fruir do verbo e do sentido (Poizat, 1991, p. 170).

Esta afirmação parece-nos excessiva nos dias de hoje em que o conceito de teatralização já dispensa, em várias propostas de encenação, o elemento texto, sem que essa opção se torne regra. A ideia de fusão dos elementos é, portanto, preferível, se nos referirmos

ao género músico-teatral ou a qualquer outra forma de espectáculo inter ou multimedia.

Desse género são exemplos algumas peças da autoria da compositora Constança Capdeville, verdadeiros espectáculos de simbiose entre teatro e música, onde colocava a igual nível da escrita todas as componentes constitutivas, fossem elas teatrais, musicais, gestuais ou plásticas.

Podemos, ainda, baseando-nos na obra de Capdeville, observar a forma como utilizou o grito “corporal”, para significar o grito “falado”; e o grito musical quando a vocalidade é colocada nas regiões mais agudas da tessitura. Neste último caso o grito pode ser substituído, no seu efeito expressivo, pelo *falsetto* cuja natureza material lhe é próxima, devido à tessitura aguda em que ambos se encontram, vivendo em níveis de frequência vibratória semelhantes.

Um exemplo da utilização do *falsetto* para efeitos de dramatização é-nos dado numa passagem da obra *...para um Stabat Mater* quando, apenas com duas palavras “*Mutter*” (Mãe), dita na região aguda da voz e “*Weib*” (Virgem), cantada em *falsetto* sobre uma única nota longa, a *cappella*, se consegue criar a atmosfera do mistério da concepção de Maria.

O *falsetto* afasta-se, contudo, do grito no sentido em que representa uma forma de descorporeização da voz enquanto que o grito, totalmente apoiado na região inferior do corpo, se torna instrumento de vocalidade absoluta na medida em que, se há palavra, ela não se torna explícita e toda a expressividade se situa para além da comunicação verbal. O grito, é pois, fundamentalmente fruto de corporeização, aspecto que o afasta da sublimação que acompanha o *falsetto*.

Capdeville utiliza o grito em diversos contextos: por vezes ele é o culminar de uma cena, antecedido pelo desenvolvimento de um texto, de uma frase musical ou do canto. É este o caso no final da obra *Don't, Juan* (1985) que termina com um grito de pavão. Aqui o grito ultrapassa o grito humano, é um grito animal e, talvez nunca um grito de pavão tenha prefigurado de forma tão aterradora uma imagem do ser humano, na ocorrência, a imagem de Dom João! Porém, o grito é igualmente usado pela compositora fora de qualquer sequência lógica da acção, apenas como elemento de estilo não ligado a qualquer situação de terror, angústia, ou dor, fechando somente um desenvolvimento musical. Noutros momentos ele aparece sem preparação, com um sentido pontual autónomo e esgota-se em si próprio (*Libera me*, 1979).

Ouvindo alguns excertos de representações de Artaud, pode-se verificar que ele usa com frequência o registo grave da voz, às vezes com forte rouquidão e aproveitando expressivamente o sussurro e o sopro vocais. Na sequência desta observação procurámos algumas considerações de Poizat sobre características da tessitura grave da voz, no canto e na representação:

O grave da voz que tem, como característica fundamental preservar ao máximo a inteligibilidade do verbo, encontra-se pois particularmente adaptado a tudo o que na ópera se inscreve na ordem da palavra e, por consequência, em tudo o que não solicita a fruição da voz enquanto tal – sendo que, pelas suas funções, os personagens assim dotados de grave sejam explicitamente os representantes valorizados desta renúncia ao prazer, passa-palavras

no sentido estrito, da lei divina ou humana, da autoridade paterna; sendo, ao contrário, que seja recusado a estes personagens, desde logo desvalorizados, toda a função de suporte de prazer: os personagens secundários, os comparsas e, evidentemente, os maus, o diabo. A ópera encontra-se assim, de alguma forma, na linha de Hildegard von Bingen: Deus é voz, música e mulher (Poizat, 1991, pp. 170-171).

Regressamos a Artaud que, no grito usa a região grave da voz, acrescida dos artifícios da nasalização, do sopro, da rouquidão, da guturalização, o que nos leva a considerar que a sua intuição relativamente à voz teatral, seja ela a voz Masculina ou Feminina, a voz de Deus ou do Diabo, a voz do Pai ou dos Anjos, preconiza uma opção por uma estética contemporânea que certos espectáculos adoptam, mas que, finalmente, não se pode radicalmente dissociar do uso tradicional das vozes, no teatro e na ópera e das suas virtualidades.

Finalizamos com uma citação do autor homenageando a vocação do actor: “Eu estou verdadeiramente num subterrâneo, respiro, com sopros apropriados, ó maravilha, e eu sou o actor” (Artaud, 1964, p. 227). O nosso interesse pelo tema que abordámos relaciona-se em directo com a nossa convicção e experiência de que a voz é um atributo sem limites previsíveis e que, apesar de atravessar tantos e tão diferentes tempos e modelos, mantém o poder de nos impressionar.

Referências Bibliográficas

Artaud, Antonin (1964). *Le Théâtre de Séraphin*, in: *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard

Poizat, Michel (1986). *L’Opera ou le Cri de l’ange*. Paris: A. M. Métailié,

Poizat, Michel (1991). *La Voix du diable*. Paris: A. M. Métailié