

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ΠΟΛΥ ΚΟΣΜΟΣ
POLÝ KÓSMOS

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

ISADORA LIMA DE OLIVEIRA

Amadora, Fevereiro de 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ΠΟΛΥ ΚΟΣΜΟΣ
POLÝ KÓSMOS

ISADORA LIMA DE OLIVEIRA

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Ciro Luca Aprea, professor adjunto da área científica do corpo.

Amadora, Fevereiro de 2019

Resumo

Este relatório, que se denomina ensaio em estado literário, é uma reflexão acerca do processo que levou à criação do projeto *POLÝ KÓSMOS*, apresentado no Pequeno Auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema nos dias 13 e 14 de Setembro de 2018. Ele resulta de um processo performativo e académico de reflexão sobre em que medida é que a língua afeta o imaginário e a identidade do estrangeiro plurilingue. O espetáculo foi criado a partir de elementos de autorreferência da autora polímata e poliglota que passou a maioria da sua vida enquanto imigrada. No seu relatório encontrar-se-á uma análise dos fundamentos filosóficos acerca do tema investigado e um relato da maneira em que esses foram aplicados nesta criação performativa.

É preciso assinalar desde já que esta investigação se baseia somente no ponto de vista de pessoas sem prejuízo na escuta ou na fala, definindo-os por ouvintes-falantes, excluindo categoricamente qualquer experiência surda-muda pois o sistema de comunicação e de interpretação desta categoria de pessoas está completamente além das minhas capacidades.

Palavras-chave: Polifonia; Voz; Imaginário; Estrangeiro; Línguas; Poesia

Résumé

Dans cet essai qui clôture le cycle de Master en Arts Performatives à l'École Supérieure de Théâtre et Cinéma de Lisbonne (Portugal) on aborde dans une approche d'exploration-action, la mesure dans laquelle la langue influence l'imaginaire et l'identité de l'étranger plurilingue.

Il s'agit d'un rapport académique du procès qui a mené à la création du spectacle *Poly Kósmos*, à partir du vécu de l'autrice polyglotte et polymathe qui a passé à ce jour majorité de sa vie en tant que immigrée, comportant une analyse des fondements philosophiques à propos de ce sujet et de la façon dont on a essayé de les appliquer pour cette création performative.

Cette œuvre a comme point de départ la voix et il est donc utile de signaler qu'elle s'appuie fondamentalement sur une expérience dépourvue d'aucune déficience auditive ou vocale.

Mots-clés: Polyphonie; Voix; Imaginaires; Étranger; Langues; Poésie

Índice

Resumo

Résumé

Introdução

6

Capítulo 1: O QUE É A LÍNGUA?

1.1. A língua

7

1.2. O ouvido

8

1.3. A fonè

10

Capítulo 2: COMO USAMOS A LÍNGUA

2.1. A internalidade da língua

13

2.2. A fala

13

2.3. A Escrita

14

2.4. A poesia

16

Capítulo 3: A INFLUÊNCIA DA LÍNGUA NO IMAGINÁRIO

3.1. Como o cérebro é influenciado pelas línguas

20

3.2. O imaginário

21

3.3. O imaginário plurilingue

23

Capítulo 4: A IDENTIDADE

4.1. A influência da língua no nosso modo de ser

25

4.2. As multi facetas identitárias

26

4.3. O estrangeiro e a solidão

27

Capítulo 5: O PROJETO

5.1. A proposta inicial

29

5.2. O processo

31

Capítulo 6: O TEXTO³⁴

6.1. O ponto de partida para a escrita do texto

35

6.1.1. Set 1 - Sonhos

38

6.1.2 Set 2 – Novalis

43

6.1.3. Set 3 – Salinas

47

6.1.4. Set 4 – Samba

49

6.1.5. Set 5 – Monologo final

50

Conclusão	52
Bibliografia	57
Anexos	
Anexo 1 – Guião Poly Kósmos	59
Anexo 2 – Ficha Técnica	70
Anexo 3 – Texto do vídeo Set 5	71
Anexo 4 – Caderno de apontamentos	
Anexo 5 – Vídeo do espetáculo	
Anexo 6 – Vídeos dos Set 2,3 e 5	
Outras referências bibliográficas	72

INTRODUÇÃO

Em que medida a língua influencia o imaginário e a identidade do estrangeiro plurilíngue? Poderíamos começar por perguntar-nos em que medida a língua influencia o nosso imaginário, ou em que medida ela influencia a identidade do estrangeiro e isso já seria panos pras mangas, como se costuma dizer, isto é, temas bastante vastos de se explorar. O foco desta exploração-ação, porém, são as línguas, na sua pluralidade, enquanto influenciam um indivíduo que aplica no seu cotidiano mais de três delas e é, portanto, impregnado nelas.

É-nos óbvio que cada país possui uma identidade cultural distinta de todas as outras, mesmo quando ele compartilha o mesmo idioma de outro país, como, por exemplo, Angola e Brasil, Bélgica e França, Índia e Inglaterra entre outros. Dependendo dos acontecimentos históricos, do contexto geográfico e das necessidades societárias, cada nação e grupo no interior da mesma desenvolve uma relação singular com a própria língua seguindo certas normas de base (tais como a gramática e a soletração das palavras), mas moldando-a para satisfazer as próprias necessidades.

A língua vive dentro destes limites pré-impostos, sendo dominada por eles e, conseqüentemente, dominando a expressividade dos seus usuários. Desta forma ela exerce uma relação de poder nas pessoas : que é ditada tanto pela forma em que a linguagem se constrói e requer ser exercitada, como pela capacidade que as pessoas terão em compreender e utilizar as várias linguagens inerentes às línguas. Dependendo dessa capacidade, as pessoas terão mais ou menos facilidade de expressão. Do mesmo modo, a detenção de um vocabulário mais variado, interfere diretamente na habilidade perceptiva, comunicativa e, portanto, na abordagem do imaginário de uma pessoa.

Além disso, existe uma diferença substancial entre a língua interna (a que reside em nós enquanto pensamos e lemos) e a língua externa (a que, criada dentro de nós, ocupa o espaço extrínseco à nós). No movimento que a faz passar de um estado para o outro acontece uma transformação linguística.

Podemos começar por observar que existem variadíssimos modos possíveis para abordar o tema da influência da língua no imaginário do estrangeiro plurilinguista, pois a língua influi infinitamente na nossa existência através de sons, escrita e gestos; ou melhor: o ouvido, a visão e o movimento são todos pontos de partida legítimos para a

exploração-ação performativa. Explorar todos estes aspectos teria sido uma tarefa demasiado pesada para ser concluída no tempo de um mestrado, sem contar que eles devem ser multiplicados por todos os idiomas utilizados. Na tentativa de limitar o espectro de exploração, sendo impossível separar completamente as três características atribuídas à língua (som, gesto e escrita), já que elas são dependentes umas das outras e indispensáveis para o nosso reconhecimento do outro como um todo; mas, como mencionado anteriormente, elas tiveram que ser dissecadas para atingir o nosso objetivo.

Na primeira parte deste relatório tratar-se-á da teoria referente a esta pesquisa, começando pela língua em si, a linguagem, o ouvido e a *fonè*, para sucessivamente tratar da maneira em que usamos a língua de modo a perceber como ela nos influencia a nós e ao nosso imaginário, completando com uma análise sobre a identidade e o estrangeiro. Na segunda parte, mostrar-se-á a maneira em que se desenvolveu este projeto, seguida de uma análise do texto que o compôs.

1. O QUE É A LÍNGUA?

1.1. A LÍNGUA E A LINGUAGEM

O impulso de base para a fala (o uso da língua) é de comunicar, ação que envolve outra pessoa, fazendo com que a fala seja sempre a resposta exterior (pelo meio da voz) a um instinto interior (o de fazer com que a outra pessoa saiba o que dizemos). Por isso a comunicação precisa da linguagem: a estrutura e as regras que rendem possível a existência de uma ponte entre as pessoas e que lhes possibilita a comunicação.

De forma a mergulhar devidamente neste tema particular e extremo que conduziu à criação do espetáculo tal qual foi apresentado nos dias 13 e 14 de Setembro 2018, é importante definir certos termos que serão usados para poder explicar o rumo da investigação, desenvolvendo a diferença entre linguagem e língua. Tal como explica a professora de linguística da Universidade de São Paulo (USP), Margarida Maria Taddoni Petter : “A linguagem é a capacidade que os seres humanos têm para produzir, desenvolver e compreender a língua e outras manifestações como a pintura, a música e a dança. Já a língua é um conjunto organizado de elementos (sons e gestos) que

possibilitam a comunicação. Ela surge em sociedade, e todos os grupos humanos desenvolvem sistemas com esse fim.” (Petter)

Logo, a origem da língua é definida pela vontade que todo ser humano tem de se expressar, de comunicar uma ideia ou um sentimento; enquanto a linguagem é o código que foi estabelecido para que consigamos compreender o significado dos rastros produzidos pela tentativa de expressão.

1.2. O OUVIDO

Foi natural portanto começar esta exploração pelos rastros do ouvido, fonte principal da nossa relação com a língua. De facto, o primeiro método de aprendizagem do ouvinte-falante é o ouvido : pois só depois de ter interiorizado uma quantidade de sons e de os ter absorvido é que conseguimos tentar o nosso próprio experimento de reprodução sonora.

No quadro específico do meu trabalho de criação, optei por colocar o som ao centro, era mais complicado orbitar em torno dos gestos, porque num espaço teatral eles tomam imediatamente um sentido e, quer queiramos ou não, se tornam sinais carregados de significado. Quis-se deixar o corpo seguir as línguas e interpretá-las, tal como as palavras pronunciadas que não querem carregar uma mensagem, mas desejam apenas tornar-se vivas e ecoar ao nosso exterior, como num *happening*, levadas por uma necessidade interna que expressa com a totalidade do corpo *aqui e agora* o que acontece sob a superfície.

A comunicação vocal é infinitamente expressiva e variada, pois ela muda com o locutor sendo toda voz fruto único da capacidade física e humana da pessoa; ela é conseqüentemente sempre uma resposta à outro estímulo, seja ele interno ou externo, mudando completamente junto com todo contexto.

Assim sendo, o interesse foi de perceber a maneira em que a língua, os seus sons atingem o ser humano. No livro *A più voci - Per una filosofia della voce (A mais vozes - Para uma filosofia da voz*¹)* onde a filósofa italiana Adriana Cavarero faz uma investigação sobre a relação entre a voz e a filosofia, é mostrada a diferença crucial

¹ Estão anotadas no texto com um asterisco todas as citações traduzidas por mim.

entre a esfera visiva e a esfera auditiva apoiando-se no trabalho do filósofo da escola fenomenológica o judeu alemão Hans Jonas :

He notes that hearing is characterized by the evanescence and the dynamic nature of perceptible sounds : “what sound immediately reveals is not an object but a dynamic event in the place of an object.”¹¹ One hears barking, not a dog. The existence of the dog and of every durable thing that can be inferred by its perceptible sound is, as such, ex-traneous to the sonorous event. Sight, in contrast, perceives every object that is in front of the onlooker—objects that are characterized by a certain permanence in space and time. They are stable, lasting, present. Moreover, sight perceives more objects simultaneously and sees them as distinct from one another, in their discrete difference. Hearing, however, is bound to temporality and perceives distinct sounds only in their dynamic succession : melody is not generated by a sequence; it is a sequence. When sounds are juxtaposed, as in polyphony, it is difficult to distinguish them—far more difficult, in any case, than in the spatial realm because “space itself is a principle of distinction and of a simultaneous plurality of objects.”¹² In short, sounds are dynamic events, not static qualities, and thus they are transient by nature. What characterizes sounds is not being but becoming.

(Cavarero)

Ele nota que o ouvido se caracteriza pela natureza evanescente e dinâmica dos sons perceptíveis: "o que o som revela imediatamente não é um objeto mas um evento dinâmico ao lugar do objeto." Ouve-se ladrar, não um cão. A existência do cão e de cada coisa durável que pode ser inferido pelo seu som perceptível é, enquanto tal, es-traneo ao evento sonoro. Em contraste, a vista percebe todos os objetos que se encontrem à frente do espectador - objetos caracterizados pela permanência no espaço e no tempo. Encontram-se estáveis, duradouros, presentes. Além disso, a vista percebe simultaneamente mais de um objeto e vê uma distinção entre eles, na discreta diferença que os distingue. No entanto, o ouvido encontra-se preso à dimensão temporal e percebe sons distintos apenas na sua sucessão dinâmica : a melodia não é gerada em uma sequência; ela é uma sequência. Quando os sons são sobrepostos, como numa polifonia, torna-se difícil de os distinguir - a dificuldade aumenta do que acontece na dimensão espacial, dado que "o espaço em si é um princípio de distinção de uma pluralidade simultânea de objetos." Em suma, os sons são eventos dinâmicos e não qualidades estáticas, e por isso são transeuntes por natureza. O que caracteriza o som não é o *ser* mas o *devenir*.*

Antes de tudo percebemos a efemeridade contida no som que tem sempre uma duração definida, consoante o tempo que demoram as ondas sonoras a chegar até nós, enquanto a visão consegue perceber em permanência tudo o que se apresenta frente a nós. A última frase deste excerto contém uma chave essencial para esta investigação-ação, “o que caracteriza o som não é o *ser* mas o *devenir*” : os sons indicam uma

passagem, um acontecimento, um momento em que algo se transforma e, ao transformar-se cria a sonoridade que o define; enquanto que com a visão as coisas chegam a apresentar-se à nossa frente de maneira estável. Porém, outra diferença tem de ser considerada :

Another crucial difference, noted by Jonas, concerns the position of the subject. The hearer is completely exposed to sonorous events, which come from an exterior that the hearer does not fully control. Unless one is warned in advance by Circe, it is impossible to close one's ears as Odysseus' companions did in order not to hear the Sirens. Our ears are always open, even when we sleep. With respect to sounds, therefore, we are in a position of passivity. They can strike us without our being able to foresee or control them : hearing consigns us to the world and its contingency. Sight, on the other hand, suggests the active position of a subject, for not only can this subject open and close his eyes whenever he wants, but he is not affected by the objects of his vision. (Cavarero)

Outra diferença crucial, denotada por Jonas, no que diz respeito à posição do sujeito. O ouvinte se encontra completamente exposto aos eventos sonoros, provenientes do externo, que ele não controla. A menos que não tivéssemos sido previamente advertidos pela Circe, é impossível fechar as orelhas, como o fizeram os companheiros de Ulisses para não ouvir as Sereias. As nossas orelhas estão sempre abertas, mesmo quando estamos a dormir. Em respeito aos sons estamos, conseqüentemente, sempre em posição passiva. Eles podem nos atingir sem que possamos prevêê-los ou controlá-los : o ouvido nos deixa entregue ao mundo e à suas contingências. A vista, pelo contrário, sugere uma posição ativa do sujeito, pois não só ele pode abrir e fechar os olhos quando quiser, como ele não é afetado pelos objetos da sua visão.*

Enquanto com a vista podemos controlar o nosso foco de atenção, o som é uma imposição externa, cuja presença nos afeta, quer queiramos ou não. Somos sujeitos a ele a partir do momento em que ocupamos mesmo espaço em que há o acontecimento, não temos a escolha para distinguir pelo que queremos ser afetados ou não, por isso a esfera da sonoridade é muito mais intrusiva do que a esfera da visão.

1.3. A FONÈ

Dentre todos, o ponto de foco principal foi a voz, ou melhor, a *fonè* : o som antes da palavra, a voz sem *semantiké*, sem significado, não porque nos aproxime dos animais como pretendia Aristóteles, mas porque ela nos permite assim explorar a esfera da língua que não estamos acostumados a considerar : o afeto que a sonoridade causa no ser. Apesar da voz ser o primeiro instrumento que temos para atingir o outro, ela é antes

de tudo o nosso instrumento mais íntimo de expressão, que nasce no mais interior do nosso corpo e expõe uma parte imaterialmente íntima do nosso ser. Quando dividimos o espaço com outras pessoas, todos os sons que produzimos - seja de origem interna ou externa - inevitavelmente atingem o outro, mesmo quando o que dizemos não lhe é dirigido. Por isso muitas vezes falamos a nós mesmos, para nós próprios, dando vida à nossa voz interna e, noutras, formulando pela primeira vez conceitos que apenas tinham sido esboçados pelos nossos pensamentos. Estas duas particularidades da voz, que tomam em conta primariamente a relação do indivíduo com a sua expressividade linguística, deixando espaço às associações multiculturais que lhe permitem expandir e expor o seu imaginário, foram as mais levadas em conta para a criação do espetáculo *Πολύ κόσμος* (*Polý kósmos*).

Vemos então que a voz, produto de fricção de ar que provém do interior de nós mesmos, da nossa barriga, não serve somente como instrumento de comunicação com o outro mas também como instrumento de autoconhecimento. Porque podemos pensar muito tempo sobre os mais variados assuntos, mas é só quando os vocalizamos que nos apercebemos do verdadeiro significado deles e da verdadeira força que eles têm. Este fenómeno é ressaltado particularmente quando nos encontramos frente a diálogos mais imediatos que o normal, por exemplo durante as conversas passionais em que o nosso instinto lidera e temos menos tempo para filtrar as palavras e o jeito (tom, volume e ritmo) de falar. Muitas vezes acabamos por expressar coisas inesperadas, tanto para o interlocutor quanto para o locutor, coisas que não tínhamos completamente processado e que nos momentos onde estamos menos em controle de nós próprios sobem, não só à superfície, como explodem para fora de nós, surpreendendo-nos a todos.

Carmelo Bene abordou o texto teatral desta forma, sem tentar ver o que era dito como uma mera mensagem para atingir o outro, mas como uma chave para atingir-se principalmente a si próprio e por isso ele também foi uma figura muito importante para a configuração deste espetáculo. Sobre o assunto ele diz :

Io posso dire essendo detto da quello che dico, attenzione, dal dire. [...] E posso dicendo, esser detto, ferirmi, ferirmi attraverso un vaneggiare, un dire. Con questo io non compio nessuna rappresentazione ma evito proprio il rappresentabile, la rappresentabilità. L'evento diventa

appunto questa invocazione, [...] Questo orale, questa fonè, questa fonia alla latina, gode di un'autonomia tutta propria che nulla ha che spartire con lo scritto a monte. La rappresentazione è sempre prestata dello scritto. Cioè non si dovrebbe dare, se vi fosse un gran teatro, [...] a un attore che riferisca.(Bene)

Eu posso dizer sendo dito por aquilo que digo, atenção, pelo dizer. [...] E posso dizendo, ser dito, ferir-me, ferir-me através de um falar, um dizer. Fazendo assim eu não cumpro nenhuma representação mas evito mesmo o representável, a representabilidade. O evento se torna justamente nesta invocação [...]. Este oral, esta fonè, esta fonia à latina, desfruta de uma sua própria autonomia que não tem nada para dividir com o que foi escrito rio acima. A representação sempre foi emprestada do escrito. Ou seja não se deveria dar, se houvesse um grande teatro, [...] a um actor que relate.*

O filósofo post-moderno francês Gilles Deleuze, no seu ensaio crítico sobre o trabalho de Carmelo Bene, desenvolve esta questão dizendo :

C'est imposer à la langue, en tant qu'on la parle parfaitement et sobrement, cette ligne de variation qui fera de vous un étranger dans votre propre langue, ou de la langue étrangère, la vôtre, ou de votre langue, un bilinguisme immanent pour votre étrangeté. Toujours revenir à la formule de Proust : « Les plus beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère...».
(Deleuze)

Trata-se de impor à língua, enquanto a falamos perfeitamente e de maneira sóbria, esta linha de variação que fará de vós um estrangeiro na *vossa própria* língua, ou da língua estrangeira, a vossa, ou da vossa língua, um bilinguismo imanente para a vossa estrangeiridade. Voltar sempre à fórmula de Proust : « *Os mais belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira...*»*

Para Deleuze, esta fórmula descreve bem a maneira como “Carmelo Bene constrói os seus próprios métodos para fazê-los gaguejar, cochichar, variar a sua própria língua, e rendê-la intensiva ao nível de cada um dos seus elementos”.

Toutes les composantes linguistiques et sonores, indissolublement langue et parole, sont donc mises en état de variation continue. Mais ce n'est pas sans effet sur les autres composantes, non linguistiques, actions, passions, gestes, attitudes, objets, etc. Car on ne peut traiter les éléments de la langue et de la parole comme autant de variables intérieures sans les mettre en relation réciproque avec les variables extérieures, dans la même continuité, dans le même flux de continuité.(Deleuze)

Todas as componentes linguísticas e sonoras, indissolúveis língua e palavra, logo são postas em estado de variação contínua. Mas não é sem efeito nas outras componentes, não linguísticas, ações, paixões, gestos, atitudes, objetos, etc. Já que não se pode tratar dos elementos da língua e

da palavra como tantas quantas variantes interiores sem as pôr em relação recíproca com as variantes externas, na mesma continuidade, no mesmo fluxo de continuidade.*

CAPÍTULO 2 : COMO USAMOS A LÍNGUA

2.1. A INTERNALIDADE DA LÍNGUA

Essa voz interna, a nossa voz sem som (que, por vezes, é uma pluralidade de vozes), parece estar connosco desde sempre, ela nos acompanha quotidianamente seja lá qual for a nossa ação ou não-ação. Ao decidir falar fazemos a escolha, muitas vezes inconsciente, de qual das várias coisas que essa voz “diz” na nossa cabeça serão expressas e compartilhadas com o exterior; outras vezes, a necessidade de expressão o de externalização dos nossos patemas surge para além dos nossos filtros dando vida a essa voz interna.

Cada som que conhecemos e repetimos no nosso quotidiano é-nos familiar, com o tempo eles se internalizam dentro de nós, tanto que, até com os sons mais estranhos, tais certas vogais estrangeiras ou os barulhos eletrônicos, o ser humano tem a capacidade (e por vezes sente a necessidade) de reproduzi-los. Parece que só uma vez que exteriorizamos um som extrínseco que tinha sido interiorizado conseguimos apropriar-nos dele.

Influenciados pelo que está ao nosso redor, a nossa expressividade vocal depende do contexto cultural dentro do qual crescemos, ela é o resultado da internalização de um jeito de ser, uma lógica, uma cultura, que só se pode manifestar de forma sempre diferente, pois na sua qualidade efêmera, a voz incorpora dentro do som uma relação íntima proveniente do mais profundo do nosso corpo.

2.2. A FALA

Com a fala temos dois fenômenos : por primeiro o *dizer*, gesto expressivo sonoro que sai de dentro dos órgãos vitais para fora; em seguida temos o *ouvir*, que vem de fora para dentro, internalizando o som, com ou sem o seu significado. A ordem destes fenômenos pode-se alterar segundo as circunstâncias porém à partida toda a fala é uma resposta pois é a partir da internalização dos sons com os seus significantes que somos capazes de nos expressar.

Quando falamos, ao tentar comunicar intencionalmente algo para o outro, ao nosso interlocutor, formulamos então frases no nosso cérebro que manifestamos com a voz. Estamos habituados a pensar que essas palavras sejam um instrumento de aproximação ao outro, algo que o influencie, porém, como indica Stephen R. Covey no seu bestseller *The 7 Habits of Highly Effective People* : “*Most people don’t listen with the intent to understand, they listen with the intent to reply*”(Covey) [“A maioria das pessoas não ouve com a intenção de compreender, ela ouve com a intenção de responder”*].

A linguagem, construção cultural, põe-nos ao centro de sistemas limitados (porém enormes), dentro dos quais, com o passar do tempo e alguma experiência, os padrões vão tornando-se óbvios, claros e repetitivos, criando a sensação de que ao ouvir o início de uma frase sabemos já o final da expressão alheia. Cria-se então essa dinâmica muito comum de que fala o Stephen R. Covey : durante o diálogo, enquanto ouvimos e processamos as informações sonoras já estamos acostumados a reconhecer (ou temos a expectativa de que reconhecemos) o padrão de pensamento que o outro constrói, preparando a nossa resposta, sem esperar que o locutor tenha acabado de se exprimir. Nestes casos, prevalece o nosso monólogo interior que, preocupado em conseguir expressar-se, projeta o que quer ouvir e constrói interiormente o final do discurso alheio para conseguir quanto antes o seu objetivo : falar; impedindo porém que tenhamos um acesso claro e real ao que está sendo dito, ao que o outro também tenta expressar desde o seu mais íntimo.

O locutor, portanto, deveria preocupar-se em ser sempre ouvinte para perceber ao mesmo tempo que os outros o que se está realmente dizendo. Em vista disso incluímos todos os presentes na performance como ouvintes, eu incluída, que tinha a responsabilidade de me deixar reverberar pelos sons que eu produzia enquanto estava a produzi-los.

2.3. A ESCRITA

Dentro da língua, ao longo da História, os seres humanos foram procurando uma maneira de transcrever e comunicar para a memória futura o que era dito, comunicado, cantado. A escrita, transversal na maioria das culturas, é a transcrição em signos dos sons que formam as nossas palavras. O próprio Stefano Mecatti, no seu livro *Fonè - La*

voce e la traccia (Fonè - A voz e o traço*), citando o linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure, precursor da semiologia, disciplina que estuda os signos, diz : “*La voce è, la scrittura rappresenta. Anche Saussure scrive : «Linguaggio e scrittura sono due sistemi distinti di segni, l'unica ragione d'essere del secondo è di rappresentare il primo.»*”(Mecatti) (“A voz é, a escrita representa. Saussure também escreve : «A linguagem e a escrita são dois sistemas distintos de signos, a única razão de ser da segunda é de representar a primeira.»*)”)

Mesmo não conseguindo traduzir a intensidade sonora e a unicidade da fala, o exercício da escrita permite-nos refinar o trabalho da fala, posto que a maior diferença entre elas é o tempo à disposição, sobre o assunto, o Mecatti trata desta questão de maneira mais profunda dizendo :

Mentre noi possiamo parlare solo nell'attimo presente, perché la durata non è opera nostra : è l'altro che lo crea. Noi possiamo parlare solo di questo istante, e questo istante è effimero. Perciò passa nella scrittura che, possedendo una memoria molto più grande della nostra (nel senso che aderisce a questa memoria), registra, trattiene e conserva finché un giorno ci restituisce il tutto a modo suo, operando come se diventassimo noi stessi parola.(Mecatti)

Enquanto nós só podemos falar do momento e presente, posto que a duração não é obra nossa : o outro é quem a cria. Nós apenas podemos falar deste instante, e este instante é efêmero. Assim passa na escrita que, possuindo uma memória muito maior do que a nossa (no sentido que adere a esta memória), regista, detém e conserva até restituir um dia o todo na sua maneira, operando como se nos tornássemos nós mesmos palavra.*

Assim que conseguimos estender a duração temporal da palavra, aumentamos a sua força. Visto que ela não se encontra mais à mercê do instante, ela pode tornar-se histórica, aumentando a nossa memória, tornando-se até na base para a nossa memória. De facto, a História começa assim que o ser humano começa a relatar por escrito os seus acontecimentos, criando assim uma base de dados indispensável para percebermos o percurso das nossas sociedade. Toda vez que retomamos um texto antigo, é através da nossa interpretação que os analisamos, tornando-os nossos cada vez.

Também é importante perceber que ao escrever não se está à mercê dos impulsos imediatos da conversa e é possível ponderar no significado das palavras que serão utilizadas. A escrita desenvolveu-se sobretudo dentro do campo da literatura, dando vida a linguagens específicas, criando assim múltiplos estilos circunscritos dentro

das eras do ser humano, que se distinguem pelo seu tom, que pode ser lírico, romântico ou ensaísta e etc. O que muda entre eles, não são as palavras, dado que elas são praticamente finitas mas o que é posto em foco e a estrutura em que elas são organizadas.

2.4. A POESIA

De todos os estilos literários, a poesia é o cálamo que mais se aproxima do impulso natural linguístico que se levou em consideração para esta investigação-ação. Tendo o significado como único método de expressão e tendo de deixar de lado os outros aspectos da língua, a escolha das palavras é fundamental, porque elas são o nosso único vassalo para a comunicação. Mas não basta só isso, para a poesia é indispensável que haja uma harmonia entre a essência do que se quer expor e a sua exposição : ela é criada para se externalizar. Enquanto com a prosa é suficiente que o conteúdo exista como voz interna ao leitor, à poesia não basta à poesia existir internamente. O ato poético, conforme a enciclopédia Larousse define-se assim :

A etimologia da palavra *poesia* já é uma interpretação do facto poético : *poiésis* para os gregos significa *criação*. O poeta, que se chamou primeiro o «aedo», o cantor, é considerado como o criador, o artista por excelência, pois ele inventa ao mesmo tempo a linguagem, com as suas figuras e seu ritmo, e o objecto da linguagem, que a arquitetura do poema deve conservar. (Larousse)

Existe então desde a sua origem a vertente do cantar (ou de criar uma certa harmonia vocal), a necessidade de externalizar de forma harmoniosa e íntima, com o próprio instrumento sonoro. Sabemos que os poemas Homéricos eram cantados e só depois é que eles foram escritos para que resistissem ao passar do tempo. O estilo em que eles foram transcritos é poético, o que mostra a tentativa de se manter um ritmo de expressão. A exposição sonora é intrínseca à sua natureza, tanto que no documentário *And Still I Rise* que trata da vida da poetisa estadunidense Maya Angelou, ela relata o seguinte acontecimento traumático da sua infância :

My mother's boyfriend was intoxicated with my mother. In his rage at his inability to control her and have her when he wanted her, he raped me. I was seven. [...] I told the name of the rapist to my brother, who was nine. I said : "I can't tell you his name because he said he would kill you." He said : "I won't let him." So, I believed him. The man was put in jail for one day and night and released. And a few days later, the police came to my mother's mother's house and said the

man had been found dead. And it seemed he'd been kicked to death. My seven year old logic told me that my voice had killed a man. So, I stopped speaking for five years. I clamped my teeth shut. I'd hold it in. If I talked to anyone else, that person might die, too. I had to stop talking. But, I could listen. I used to think of my whole body as an ear. I could go into a room and just absorb sound. My mother's people tried to move me away from my mutism, but they didn't know what I knew : I knew my voice could kill people. So, it was better not to speak. [...]

There was a lady in town, Mrs. Flowers, and she would take me to her house about twice a year. [...] And she knew I didn't speak and she'd read one of the poets to me. She'd done this with me for three or four years, and finally, I was at her house one day, and she said : "Maya, you don't like poetry." Oh, I said yes, but she wouldn't even pick up my tablet. She wouldn't look at it. And then she pointed at me, and she was a grand and gentile lady. She said : "You'll never like it until you speak it, until you feel it come across your tongue, over your teeth, through your lips. You will never like it." So, finally, I went under the house where there used to be chickens and the dirt was soft like powder. And I tried poetry. (Hercules and Whack)

O namorado da minha mãe estava intoxicado com a minha mãe. Na sua raiva pela sua inabilidade de controlá-la e de tê-la quando ele queria, ele me estuprou. Eu tinha sete anos. [...] Eu contei o nome do estuprador ao meu irmão, que tinha nove anos. Disse-lhe : "Não posso contar-te o nome dele porque ele disse que iria matar-te." Ele disse : "Não vou deixá-lo." Então acreditei nele. O homem ficou na prisão por um dia e uma noite e depois foi solto. Alguns dias depois a polícia veio à minha casa e contou que o homem tinha sido encontrado morto. E que parecia que tinham-lhe chutado até morrer. A lógica dos meus sete anos de idade disse-me que a minha voz tinha matado a um homem. Então parei de falar por cinco anos. Mantive a minha boca encerrada. Eu ia conseguir segurar tudo por dentro. Se eu falasse com alguém, essa pessoa também poderia morrer. Eu tinha que parar de falar.

Mas eu podia ouvir. Tinha o costume de pensar no meu corpo inteiro como uma orelha. Eu podia entrar num quarto e simplesmente absorver som. As pessoas da minha mãe tentaram acabar com o meu mutismo, só que eles não sabiam o que eu sabia : eu sabia que a minha voz podia matar as pessoas. Então era melhor não falar. [...]

Havia uma senhora na cidade, a senhora Flowers, e ela levava-me até a sua casa cerca de duas vezes ao ano. [...] E ela sabia que eu não falava e ela lia um dos poetas para mim. Ela tinha feito isso comigo por três ou quatro anos até que, finalmente um dia eu estava na casa dela e ela disse-me : "Maya, tu não gostas de poesia." Eu disse-lhe que sim, mas ela não queria tocar no meu bloco de papel. Ela nem sequer olhava para ele. E então ela apontou para mim, ela era uma dama imponente e gentil. Ela disse : "Nunca vais gostar dela enquanto não a falares, enquanto não a sintas encontrar-se na tua língua, além dos teus dentes, através da tua boca. Nunca vais gostar dela." Então, finalmente, fui atrás da casa onde costumavam haver galinhas e a terra era fina como pó. E eu provei poesia.*

O que é interessante nesta história, por um lado é o poder que a poetisa dá em criança às palavras que oraliza, assumindo que a força que elas detêm chega a ser assassina, concluindo que é melhor calar-se. Por outro lado, o mutismo que ela impôs a si própria termina quando ela descobre poder apreciar realmente a poesia só se ela se permitir seu vassalo físico. Mesmo que a poetisa tenha a esta altura da sua vida já aprendido de cor vários obras poéticas de Shakespeare, Edgar Allan Poe e Balzac entre outros, tal como ela conta em seguida no documentário, não adianta conhecê-los apenas, para tornar-se viva a poesia necessita tornar-se oral, existir no instante presente.

Na introdução do livro *La poésie*, coletânea de poesias do escritor e político martiniquense Aimé Césaire, encontra-se um excerto que define para ele o que é a poesia :

En nommant les objets, c'est un monde enchanté, un monde de monstres, que je fais surgir sur la grisaille mal différenciée du monde; un monde de puissances que je somme, que j'invoque et que je convoque.

En les nommant, flore, faune, dans leur étrangeté, je participe à leur force; je participe de leur force.

Pour l'image, c'est autre chose; l'image relie l'objet; achève, en me montrant la face inconnue, d'accuser sa singularité, mais par la confrontation et la révélation de ses rapports; définit non plus son être mais ses potentialités ; bref, le dote de sa transcendance fondamentale.

Le rythme enfin, et peut-être est-ce par là que j'aurais dû commencer, car c'est en définitive l'émotion première, prière et injonction, qu'annonce d'abord sa rumeur. D'où venu? Non artificiellement imposé du dehors, mais jailli des profondeurs. Nuit du sang bondissant au jour et s'imposant; le tempo de sa vie; sa saccade; non la musique de mots captée, mais ma plus profonde vibration intérieure. C'est pourquoi le sculpteur soudanais ne travaille que de nuit et en chantant, incorporant dans la statue le verbe incantatoire.

Alors quid de la poésie ? Il faut toujours y revenir : surgie du vide intérieur, comme un volcan qui émerge du chaos primitif, c'est notre lieu de force; la situation éminente d'où on somme; magie ; magie.(Césaire)

Nomeando os objetos, é um mundo encantado, um mundo de *monstros*, que faço aparecer no cinzento mal diferenciado do mundo; um mundo de *potências* que intimo, que eu invoco e convoco.

Nomeando-as, flora, fauna, na sua estranheza, eu participo na sua força, participo da sua força.

Para a *imagem* é outra coisa; a imagem une o objecto; mostrando-me a sua face desconhecida acaba de sublinhar a sua singularidade, mas pela *confrontação* e a revelação das suas relações;

define não mais o seu ser mas as suas *potencialidades*; enfim, dota-o da sua transcendência fundamental.

O ritmo, enfim, e talvez seja por aí que eu devia ter começado, pois é sem dúvida a emoção primeira, oração e injunção, que anuncia antes o seu murmúrio. De onde veio? Não foi artificialmente imposto de fora, mas jorrou da profundidade. Noite de sangue que salta ao dia e se impõe; o *tempo* da sua vida; a sua sacudida; não a música captada das palavras, mas a minha mais profunda vibração interior. É por isso que o escultor sudanês só trabalha à noite e cantando, incorporando na estátua o verbo encantador.

Então *quid* da poesia? É sempre preciso voltar a ela : surgida do vazio interior, como um vulcão que emerge do caos primitivo, é o nosso lugar de força; a situação eminente de onde interpelamos; magia; magia.*

Percebemos antes de tudo como também para Aimé Césaire o ato de nomear é um ato mágico, pois é como se ao defini-las as coisas tomassem vida, como se elas assumissem uma presença que antes não existisse. Obviamente as coisas já existem por si próprias, mas enquanto nós não lhe dermos o valor da nossa palavra, não podemos participar delas, ficamos-lhe aquém. A força das palavras é essa, pois através das imagens o objecto consegue transformar-se em algo maior do que ele já é por si uma vez que ele é posto em relação com o contexto criado pelo poeta. Em seguida, o poeta martiniquense denota como o ritmo, que já vimos é essencial para a criação poética, não é precisamente um ritmo musical, que provém das coisas que acontecem ao nosso redor conquanto trata-se de “a minha mais profunda vibração interior”, a mesma vibração que reside na nossa barriga e nos leva a falar.

O exemplo apresentado por ele do escultor sudanês que precisa da solidão e do vazio noturno para trabalhar, é mais uma demonstração da força contida dentro do ato de falar que uma vez que somos cientes dela, temos a capacidade de a usar a nosso favor. As palavras detêm uma força em si próprias, o poeta é um ser que sabe disso e que tem muito cuidado em escolhê-las. Toda a língua é usada para a criação e mesmo tendo como ponto de partida os sistemas métricos e rítmicos afins à sua linguagem, ele sempre tem sempre presente o verdadeiro objetivo final : conseguir escolher as melhores palavras que tanto pelo seu significado quanto pela sua sonoridade consigam expressar da maneira mais sentida a sua interioridade.

CAPÍTULO 3 : A INFLUÊNCIA DA LÍNGUA NO IMAGINÁRIO

3.1 COMO O CÉREBRO É INFLUENCIADO PELAS LÍNGUAS

Na *TEDx TALK* intitulado *Creating Bilingual Minds*, a pesquisadora Naja Ferjan Ramirez, expõe o resultado da sua pesquisa para a Universidade de Washington, sobre a extensão e as origens das variabilidades cognitivas, linguísticas e a diferença no crescimento cerebral de crianças entre os 0 e 3 anos de idade de diversos *backgrounds*. Com a ajuda de uma máquina de magnetoencefalografia, a pesquisadora analisa o cérebro de bebês, para ver a reação que eles têm quando são estimulados apenas em inglês ou em inglês e espanhol comparando os que crescem numa família bilíngue aos que crescem numa monolíngue, focando a sua atenção no córtex pré-frontal do cérebro, que é a área usada para direcionar a atenção, alternar entre diferentes tarefas e pensar com flexibilidade. O resultado é que, segundo ela :

Os bebês bilíngues tinham uma atividade cerebral mais forte, especificamente nestas regiões pré-frontais. Uma explicação é que alternar constantemente entre as duas línguas diferentes, exercita o cérebro e isso fortalece as redes cerebrais que participam da alternância da atenção, o que oferece aos bilíngue um aumento cognitivo. Muitos outros estudos mostraram que as crianças bilíngues, e adultos bilíngues também, têm vantagens em tarefas que requerem flexibilidade cognitiva; mas o que é mais intrigante aqui é que vemos diferenças cerebrais especificamente nestas áreas relacionadas com o raciocínio flexível aos 11 meses de idade, até mesmo antes destes bebês falarem.(Ferjan)

Ou seja, os bebês bilíngues têm um mais vasto armazenamento e capacidade de reconhecimento de sons, o que cria uma pluralidade de aprendizado que provoca uma maior flexibilidade cognitiva que se expande além das capacidades linguísticas. Por isso, a pesquisadora incita a que todas as crianças tenham desde cedo a possibilidade de entrar em contacto e de brincar com outros idiomas de forma a ter um maior desenvolvimento cognitivo no seu futuro. No vídeo da sua apresentação, ela também tenta desmentir o preconceito de que as crianças bilíngues acabam por ter uma aprendizagem mais “confusa da língua”, devido ao facto de que muitas delas acabarem por combinar mais de uma língua na mesma frase, ou na mesma situação. A Naja chama a isto de *code switching* ou *code mixing*, ou seja troca de código ou mistura de código, que é para ela não só uma característica expressiva mas também um sinal de grande

inteligência pois na realidade se trata de um exercício linguístico bastante complicado. De facto, apesar de se poderem encontrar várias línguas numa só frase, a ordem delas será sempre determinada por uma estrutura gramatical.

3.2 O IMAGINÁRIO

É precisamente a estrutura da língua que influi mais no nosso imaginário segundo a Professora Associada de Ciência Cognitiva na Universidade de Califórnia, São Diego, Lera Boroditsky. Na sua TED TALK intitulada “Como a linguagem modela a nossa maneira de pensar”, ela dá seis exemplos para ilustrar a Teoria da Relatividade Linguística, para a qual ela é atualmente uma das principais contribuidoras. Ela começa por contar a sua experiência trabalhando com uma comunidade aborígine australiana chamada Thaayorres onde tudo é indicado em relação aos pontos cardeais. Até ao cumprimentar-se é relacionado ao espaço, ela conta que "pergunta-se : «Para onde vais?», e a resposta costuma ser «Norte-Nordeste lá ao longe. E tu?»" Isto faz com que esse povo desenvolva um sentido de orientação muito mais afinado do que nós em Portugal estamos acostumados pois a estrutura linguística é baseada nele. Ela expõe também como a língua influi na nossa percepção temporal, organizando a cronologia segundo a ordem da escrita : da esquerda para direita para nós latinos, da direita para a esquerda para os árabes ou hebreus e, de Leste a Oeste para os Thaayorres. Além disso, das sete mil línguas que existem há umas que “não possuem palavras numéricas exatas. [...] Ter palavras para contar na nossa língua, ter palavras para números, abre todo o mundo da matemática. Claro, se não contamos, não podemos fazer contas [...]. O pequeno truque de palavras para números é um grande salto para o reino cognitivo.” Sucessivamente, ela dá o seguinte exemplo :

As línguas também diferem quanto à divisão do espectro das cores, o mundo visual. Algumas línguas têm muitas palavras para as cores, outras apenas duas palavras, “claro” e “escuro”. E as línguas diferem nos limites entre as cores. Por exemplo, em inglês, há uma palavra para azul que abrange todas as cores que vemos no ecrã. Mas em russo, não há uma palavra só. Em russo, é preciso diferenciar o azul claro, “goluboy” do azul escuro, “siniy”. Assim, durante toda a sua vida, os russos estão habituados a distinguir estas duas cores. Quando nós testamos a capacidade das pessoas para distinguir estas cores, os russos são mais rápidos, a passar esta fronteira linguística. São mais rápidos a dizer a diferença entre azul claro e escuro. Ao observar o cérebro das pessoas enquanto elas olham para cores — digamos que as cores passam

lentamente do azul claro para o escuro — o cérebro de uma pessoa que usa palavras diferentes para o azul claro e o azul escuro terá uma reação de surpresa quando as cores passam do claro para o escuro : “Oh! algo mudou de categoria”. O cérebro de um inglês, por exemplo, não faz essa distinção de categoria, não revela essa surpresa, porque nada está a mudar de categoria.
(Boroditski)

Este efeito nítido que se manifesta quando se analisa a resposta cerebral de uma pessoa que, pela sua cultura, tem a capacidade de reconhecer uma diferença específica no campo visível é uma prova de como é importante a estrutura dentro da qual estamos habituados a analisar, pela qual interpretamos o que nos cerca. Se a nossa estrutura linguística não dá relevância à diferença entre o azul claro e o azul escuro, não desenvolvemos a capacidade de distinguir a diversidade.

Lera Boroditsky explica também que nas línguas onde existem os gêneros gramaticais, que não é o caso do inglês como nas línguas latinas, as palavras acabam por ser associadas ao universo masculino ou feminino dependendo da estrutura da língua. Por exemplo :

Se pedirmos a alemães e espanhóis para descrever uma ponte, [...] — “ponte” é do género feminino em alemão, e do género masculino em espanhol — os alemães têm tendência para dizer que as pontes são “lindas” e “elegantes” e outras palavras femininas estereotipadas. Os espanhóis têm mais hipóteses de dizer “fortes” e “longas”, que são palavras masculinas.(Boroditski)

Percebemos como o imaginário é criado tendo como base a estrutura linguística pré-estabelecida, conforme a língua falada irão criar-se caminhos de pensamento diferentes, ligados a forma em que a língua está construída. Lera Boroditsky, porém, vai mais além:

As línguas também diferem em como descrevem os acontecimentos. Consideremos um acontecimento como este, um acidente. Em inglês, podemos dizer : “Ele partiu o vaso”. Numa língua como o espanhol, é melhor dizer: “O vaso partiu-se”. Se é um acidente, não é necessário dizer que alguém o fez. Em inglês, estranhamente, podemos dizer coisas como : “Eu parti o meu braço”. Mas, em muitas línguas, não podemos usar esta construção a não ser que fôssemos malucos e quiséssemos partir o braço e tivéssemos conseguido. Se foi um acidente, usaríamos uma construção diferente. Ora bem, isto tem consequências. As pessoas que falam línguas diferentes darão atenção a coisas diferentes, consoante o que a língua deles normalmente lhes exija. Quando mostramos o mesmo acidente a um inglês e a um espanhol, os ingleses lembrar-se-ão de quem o fez porque o inglês exige que digamos : “Ele fez isso; ele partiu o vaso.” Os espanhóis estarão menos propensos a referir quem o fez, se foi um acidente, mas lembrar-se-ão

sobretudo que foi um acidente. Têm mais hipóteses de recordar a intenção. Dois povos vêem o mesmo acontecimento, são testemunhas do mesmo crime, mas lembrar-se-ão de coisas diferentes sobre o mesmo acontecimento. Isso tem implicações, claro, para os testemunhas oculares. Também tem implicações para a culpa e a punição. Se pegarmos em ingleses e lhes mostrarmos alguém a partir um vaso, e dissermos : “Ele partiu o vaso”, em vez de “O vaso partiu-se”, mesmo que tenham testemunhado, que possam ver o vídeo, possam observar o crime contra o vaso, eles irão punir mais alguém, irão culpar mais alguém, do que se eu apenas disser : “Ele partiu-o” em vez de : “Partiu-se.” A linguagem guia o nosso raciocínio sobre os acontecimentos.(Boroditski)

As consequências da forma em que estamos habituados a formar o raciocínio têm naturalmente um impacto muito maior do que a mera interpretação individual de uma cor, como no exemplo anterior. Essa forma define a maneira em que uma cultura se desenvolve no tempo e lhe responde, reinventando a língua dentro da estrutura que já existe, alimentando profundamente a disposição que um indivíduo terá para interpretar os acontecimento e as coisas que o rodeiam de uma determinada forma.

3.3 O IMAGINÁRIO PLURILINGUE

Para um bilíngue, plurilíngue ou poliglota, a língua é um mero instrumento de comunicação baseado essencialmente no contexto em que a pessoa se encontra : a pessoa não tendo uma relação de tradução com as línguas faladas, ou seja não precisando de filtrar o raciocínio ou pensamento de uma língua para a outra antes de falar, mas tendo a capacidade de expô-lo diretamente na língua do ouvinte, o diálogo acontece sempre em sintonia com e em função do outro. Existem mesmo assim mal-entendidos entre as pessoas, pois as palavras são meramente a tradução vocal ou simbólica de um conceito. Porém a escolha das mesmas palavras será diretamente proporcional à necessidade idiomática do ouvinte e é por isso que a pergunta comum e fatídica que os plurilinguistas ouvem continuamente : “Em que língua pensas?” nunca vem ao caso.

Digamos que um poliglota que saiba português, francês, italiano, espanhol e inglês, como é o caso da escritora deste relatório, se encontre a passear em Roma um dia e fale ao telefone com algum familiar lusófono monolíngue, não lhe irá passar pela antecâmara do cérebro de expressar-se noutro idioma que o português pois o seu interesse é de comunicar com dada pessoa e o único jeito de conseguir o seu objetivo é de falar exclusivamente na língua do ouvinte. Se logo depois tiver de traduzir a

conversa para um local, a tradução será aproximativa pois ela exporta uma sobreposição de pensamento. A habilidade em trocar de línguas do poliglota é proporcional ao hábito que a pessoa tem em fazer esse exercício, com quanta mais frequência o exercício é praticado, quanto mais fácil e rápida será a troca e vice-versa. Assim como exercitamos o nosso corpo treinando os seus vários músculos, o cérebro funciona do mesmo jeito, meramente como outro nosso músculo.

É preciso sublinhar que os plurilingues ou poliglotas mencionados neste relatório e cujas experiências inspiraram esta investigação-ação, são pessoas que não possuem uma relação única ou exclusiva com a chamada língua-mãe. De facto está-se a tornar sempre mais comum o termo *third culture kid* ou seja “criança de terceira cultura” em tradução livre, termo que indica uma pessoa que cresceu desde a infância num país onde se fala uma língua diferente da dos pais e que estudou numa terceira língua ou, então, alguém que tem dois pais de países com línguas distintas e que mora num país onde se fala uma terceira língua na qual o plurilingue foi instruído.

Este fenómeno curioso, muito raro no passado, tornou-se sempre mais comum com a mundialização e, dado o avançar do mundo e a nossa sempre maior facilidade em viajar e migrar, está a tornar-se sempre mais comum formando novos laços e relações familiares internacionais e interlinguísticas.

É preciso assinalar, porém, que existe também uma vertente afetiva muito importante com as línguas. Posto que tudo o que dizemos (sabemos dizer) é uma resposta ao que já ouvimos no nosso passado, é normal que a maioria das vezes a língua-mãe de um *third culture kid* seja a dos seus pais, uma vez que é com eles que nós começámos a interação linguística e que ela é caracterizada por uma relação de afetividade. Por isso é muito difícil conseguirmos aprender uma língua pela qual não sentimos nenhuma atração : teremos sempre mais facilidade em aprender uma estrutura que, por uma razão ou outra, nos desperte algum tipo de interesse.

CAPÍTULO 4 : A IDENTIDADE

4.1. A INFLUÊNCIA DA LÍNGUA NO NOSSO MODO DE SER

Metaforicamente os seres humanos são como esponjas : eles são informados por tudo o que acontece ao seu redor, absorvendo informações e moldando-se ao interior do contexto em que se encontram : tanto pela educação recebida como quanto pelas escolhas de amizade. Quando uma pessoa se abre completamente para outra língua, outra cultura, é como se ela expandisse o seu jeito de ser, descobrindo outros instintos, outras vontades e muitas vezes até uma outra voz sendo todos dependentes do imaginário pessoal desenvolvido dentro de um novo contexto cultural.

Esta pluralidade de exposição, fenômeno que se encontra a meio caminho entre o instinto de adaptação e uma reinvenção própria, acontece tantas vezes quantas as línguas aprendidas e, sem querer exagerar, tantas vezes quantos dialetos ou sotaques são domados pelo locutor. Por exemplo, todos os países hispânicos compartilham a mesma língua, o castelhano, só que a maneira em que ela é expressada quotidianamente em Madrid e na Cidade do México é completamente distinta tanto pelas expressões utilizadas, quanto musicalmente pela extensão dos sons e o ênfase das palavras.

Ser poliglota significa apropriar-se das línguas por dentro e torná-las próprias a despeito de não ser visto como parte completamente integrante. Cada nação tem uma relação sem igual com a própria língua, mesmo sendo a mesma que a de outro país. Se pegarmos no tema do humor, por exemplo que é transversal e distinto entre todas as culturas : por mais que se fale bem inglês, em qualidade de estrangeiro na Inglaterra ao fazer-se um trocadilho baseado numa expressão comum, é usual que algum local intérprete a nossa fala como errônea e “corrija” o que foi dito para repô-lo ao original, sem deixar espaço para a licença poética. No Brasil ou na França, por exemplo, existe um amor pelos jogos de palavras e trocadilhos, como uma certa flexibilidade pelas licenças poéticas, graças também ao trabalho literário de Guimarães Rosa no Brasil e de Boris Vian na França, por exemplo, que inovaram a língua criando novos termos e fizeram com que essas culturas aceitem com mais facilidade inovações linguísticas,

especialmente quando o estrangeiro já demonstrou previamente a sua habilidade idiomática.

4.2. AS MULTI FACETAS IDENTITÁRIAS

Todas as variantes dialécticas de uma língua puxam do falante uma expressividade diferente, diretamente ligada ao jeito em que o falante o associa dentro de si, dentro da grande bacia linguística intrínseca e interpretando-o para si próprio. O melhor jeito que há para explicar esta pluralidade identitária e invisível é através da teoria das máscaras de Pirandello desenvolvida essencialmente no seu romance *Um, Nenhum e Cem Mil* onde a personagem principal Vitangelo Moscarda descobre não se conhecer realmente a si próprio, pois cada pessoa que o encontra acaba por ter uma perspectiva diferente sobre ele, atribuindo-lhe características diferentes e subjectivas que ele nunca tinha imaginado. Tudo começa quando a sua esposa diz-lhe que o seu nariz inclina à direita, coisa da qual ele nunca tinha-se apercebido, incitando-o a confrontar-se mais vezes com a perspectiva dos outros que lhe rodeiam à procura da sua identidade. A personagem passa então de considerar-se como um ser único e singular para uma multitude de pessoas dentro de uma só, para finalmente chegar à conclusão de que não é ninguém. Como podemos perceber, estas máscaras são em grande parte criadas pela interação que temos com os outros e pela visão que eles têm de nós.

Tudo isto é instintivamente compreensível para os políglotas, pois percebe-se à flor da pele a mudança extraordinária e contrastante dentro de nós próprios, ao passar de uma língua para outra seja ela no grão da voz, na gestualidade que acompanha a fala, na postura física do nosso corpo ou até no nosso jeito de associar ideias. Elas todas se transformam perante a língua utilizada; como se para cada idioma e dialeto tivéssemos dentro de nós máscaras como preconceitos internos ou pre-ações aprendidas e interiorizadas que se moldam para se exteriorizar dependendo do contexto dado/exposto.

A mensagem que Pirandello deixa com a sua obra, além da ideia de que existimos para além do que nos é perceptível ou manipulável, é que mudando toda hora devido a circunstâncias e à ausência ou presença de outros para nos interpretar, somos seres imprevisíveis pois morremos e renascemos a toda hora para nos adaptar aos acontecimentos. Para mim, o resultado desta poética não é tanto a anonimidade, o “ser

ninguém”, mas o ser infinito tanto por dentro quanto por fora pois estamos perpetuamente a tecer novas máscaras não só na interação com os outros mas até através da língua que vincula essas interações.

4.3. O ESTRANGEIRO E A SOLIDÃO

Foi importante definir no título a qualidade de "estrangeiro" pois todo plurilingue já foi ou sempre será um estrangeiro para a maioria das pessoas com as quais tem ou teve contato no seu caminho para a polifonia. O percurso imersivo que é feito ao morar num outro país, mais do que ao simples viajar para o exterior, chega a ser muito solitário. Especialmente quando ainda é preciso aprender o idioma local e mesmo quando temos relações íntimas com certas pessoas que ali moram e até quando se atinge um nível superior de fala na língua alheia e que já estamos integrados e temos uma profunda consciência dos modos de uso e, particularmente, do humor alheio como já mencionámos, continuaremos para sempre a ser vistos como estrangeiros.

No livro *Étrangers à nous-mêmes (Estrangeiros a nós-mesmos)* a filósofa, escritora e psicanalista francesa Julia Kristeva faz uma análise sobre o que significa ser estrangeiro. Ela aborda, de um jeito parecido ao de Pirandello, a diversidade de atitudes ou facetas que são tomadas e as consequentes crises identitárias :

(L'étranger) Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les «faux-selves», il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un coeur de basalte. Une volonté insensée, mais qui s'ignore, inconsciente, hagarde. La race des durs qui savent être faibles. C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas «moi» - «moi» est ailleurs, «moi» n'appartient à personne, «moi» n'appartient pas à «moi», ... «moi» existe-t-il?(Kristeva)

(O estrangeiro) Sem lar, propaga ao contrário o paradoxo do ator : multiplicando as máscaras e os «falsos-selves», nunca é completamente verdadeiro nem completamente falso, sabendo adaptar aos amores e às aversões as antenas superficiais de um coração de basalto. Uma vontade insensata, mas que se ignora, inconsciente, desfigurada. A raça dos duros que sabem ser fracos. Quer dizer que estabelecido em si, o estrangeiro não tem um si próprio. Apenas uma segurança vazia, sem valor que pivota as suas possibilidades de ser constantemente outro, dependendo da

vontade dos outros e das circunstâncias. *Eu* faço o que *eles* querem, mas não sou «eu» - «eu» estou alhures, «eu» não pertença a ninguém, «eu» não me pertença a «mim», ... «eu» existe?*

O ponto de partida é claramente o ensaio *Paradoxo sobre o comediante* do filósofo e dramaturgo Denis Diderot onde ele expõe a necessidade do ator de mostrar em palco algo que ele não sente e para isso ele identifica duas formas para conseguir o seu objectivo: usar a alma ou usar a inteligência. Ao usar a alma, o actor deve conseguir sentir as emoções que representa; enquanto ao usar a inteligência, ele deve fingir que está a sentir as emoções da personagem sem senti-las. Acredito que neste trecho Julia Kristeva identifica no estrangeiro a necessidade, para a vida real, do *paradoxo do actor*, criando conscientemente várias máscaras ou *personas* como uma maneira de se adaptar às circunstâncias, na tentativa de ser aceite, proteger-se ou de sentir-se em controlo. Este controlo porém é vácuo, diz ela “uma segurança vazia, sem valor”, que acaba por chegar à mesma conclusão e à crise identitária pirandelliana : o de não ser mais ninguém por não haver mais certezas.

Desenvolve-se então um novo jeito de ser que já não é coerente com a cultura original e nem é conforme à cultura local, uma espécie de limbo dentro do qual se é para sempre identificado pelo seu não-pertencer. Um das características essenciais deste não-ser e não-lugar é a solidão: o aprendizado solitário de manias, hábitos e cerimônias culturais intrínsecas ao lugar ao qual nos queremos adaptar todas as vezes que nos transferimos para um lugar novo. Por isso, foi cativante a ideia de ser o mais auto-sustentável possível na execução do espetáculo : tal como na vida real o estrangeiro só pode fundamentalmente contar consigo mesmo aproveitando também ao máximo a vertente performativa onde o artista utiliza todas as suas criações artísticas num só projeto.

Esta solidão, foi a fonte de força que encontrei para criar o espetáculo, pois é dentro dela que eu me reconheço, já habituada na vida a pertencer a alhures, é na minha união interna com ela que encontro os meus instrumentos de criação. O primeiro de todos, foi a escrita, a única maneira de conseguir organizar o meu pensamento e de perceber a melhor expressividade linguística do que ressentia. Em seguida, a fotografia foi a disciplina que mais me apelou, como jeito de retratar as diversas e portanto altamente parecidas realidades. Finalmente o trabalho de atriz permitiu-me expandir a

minha relação com os outros, pondo-me noutras circunstâncias e nos sapatos alheios. Tudo isto porém, só o pude desenvolver aprimorando uma relação mais profunda com o meu próprio sentimento de solidão, como diz o autor italiano Stefano Mecatti no seu livro *Fonè - La voce e la traccia (A Voz e o Traço*)*, que introduz a sexta parte deste relatório.

Uma outra característica do poliglota estrangeiro é a sua intensa curiosidade pelo que os outros dizem : tendo a capacidade de compreender muitas línguas, o que abre com mais facilidade no seu cérebro do que no dos outros a esquemática percepção de línguas afins às que já se conhecem, habituado a perceber a maioria do tempo o que os outros dizem, quando isso não acontece o poliglota tende o ouvido um pouco mais para tentar identificar a proveniência dos que o contornam. Tal como se diz que o fado existe tanto graças a aquele que o produz quanto a aquele que o ouve, o mesmo poderia ser dito pelo idioma. O poliglota tem a tendência de ouvir, participando passivamente de conversas alheias que se compreendem especialmente ao encontrar-se num lugar em que não se fala a língua local, logo que porém com o tempo se transforma em instinto secundário, aumentando sempre mais a sua intensa curiosidade pelo que os outros dizem, tentando de se perceber (quando não se compreende o que é dito) a origem idiomática do falante. As línguas tornam-se um jardim secreto, uma pequena arma interior que aconchega o espírito do plurilíngue.

Enquanto que o poliglota limita o seu imaginário plurilíngue para se focar na necessidade idiomática do ouvinte (se estes só tiverem uma língua em comum), quando os dialogantes compartilham mais do que uma língua a conversa ocorrerá passando fluidamente de uma língua para outra com a única intenção instintiva de utilizar as palavras mais significativas para expressar no melhor dos modos o que se sente ou o que se pensa independente de restrições idiomáticas pois parte-se do princípio que o outro tem todos os instrumentos para compreender o que queremos dizer nas várias línguas comuns.

CAPÍTULO 5 : O PROJETO

5.1. A PROPOSTA INICIAL

Inicialmente a minha intenção era de me focar na pluralidade das facetas caracteriais que envolvem registos de voz diferentes de uma língua para outra, posturas físicas que se adaptam de cultura em cultura e, o que me parecia ser mais importante, na diferença da relação entre as pessoas e também no preconceito que se forma na cabeça de alguém quando o caracterizamos a partir da língua ou do sotaque em que ouvimos alguém falar. Esta exploração só teria sido possível ao trabalhar com pessoas que têm uma relação de não-tradução com as línguas utilizadas. Refiro-me a pessoas que conhecem e internalizaram tanto as línguas que lhes pertencem internamente e que se sentem à vontade em utilizar, quando se encontram em um circuito com outros plurilingues, vários idiomas numa frase só, escolhendo de maneira minuciosa e instintiva a palavra mais indicada para expressar o que sente sem ter de fazer o esforço de canalizar a sua energia linguística ou tradução do pensamento/sentimento para um só idioma, exercício que é às vezes limitador e, portanto, frustrante.

Tal como propus provisoriamente na apresentação de projeto, tinha imaginado criar um espetáculo convidando outros performers plurilingues (excepto uma) sendo eles os seguintes :

1. Paolo Marchioro, actor luso-italiano nascido no Zimbabwe e formado pela Drama Studio London, fala fluidamente inglês, português, italiano e percebe um pouco de francês e espanhol, mora em Londres.
2. Raida Rus, atriz romena naturalizada francesa, também treinada pela Drama Studio London, fala fluidamente inglês, francês e romeno; mora em Paris.
3. Letizia Binda-Partensky, performer ítalo-francesa crescida no Canadá, é mestrada em performance pela Escola Goldsmiths da Universidade de Londres, fala fluidamente francês, italiano, inglês, espanhol e português; mora em Londres.
4. Carlotta Gennari, ítalo-sanmarinesa, é atriz amadora e muito viajada, fala italiano, português, espanhol, inglês e percebe um pouco de francês; estava em qualidade de estudante Erasmus em Lisboa a acabar o seu Mestrado, agora mora em Itália.

5. Sofia Dias, atriz lisboeta e aluna de Mestrado na ESTC, é principalmente monolíngue por quanto percebe inglês muito bem e tenha um interesse profundo pelos outros idiomas, principalmente latinos; mora na região de Lisboa.

Desejava-se explorar como as pessoas e as relações que elas entretêm com os outros são vinculadas a uma ou outra língua, seja ela uma língua que se (re)conhece ou não, expondo pequenos momentos relacionais entre as personagens criadas que teriam as mesmas habilidades linguísticas dos artistas convidados.

Lamentavelmente, enquanto que ao início o projeto *Poly Kósmos* foi imaginado como um trabalho em conjunto com outros partícipes plurilingues, por falta de apoio financeiro e devido à grande distância geográfica que separa os convidados tornou-se muito clara a impossibilidade de concretizar o projeto de mestrado com essa grupo de artistas sem nenhum recurso económico.

Depois de ter apresentado a minha proposta de projeto final de mestrado perante o júri no dia nove de Fevereiro 2018, continuei a criar o espetáculo de maneira abstrata e a falar com os participantes externos para organizar a melhor forma de desenvolver o espetáculo com eles. Criei um questionário para poder usufruir no melhor dos modos das relações que eles já têm com as línguas e comecei a explorar textos das culturas que lhes pertencem, trocando também relatos de estranhezas que sucedem dada o nosso permanente (ou semipermanente) estado de estrangeiro.

5.2. O PROCESSO

A partir do mês de Março comecei a perceber e aceitar a ideia de um espetáculo escrito, produzido e interpretado só por mim. Isto levou-me para uma exploração de tipo íntimo : a relação da língua dentro do plurilinguismo além da função comunicativa da própria; focando trabalho na exploração da fala interior, da *fonè*. Mesmo quando passamos algum tempo sem falar com os outros, o nosso monólogo interno continua, moldado pelos acontecimentos alheios e exteriorizado cada vez de uma maneira singular, ditada pela relação afetiva que temos com as línguas. Mudando o formato do projeto e passando de um espectáculo com vários intérpretes para um espectáculo interpretado exclusivamente por mim, ache importante trabalhar as línguas na perspectiva das suas sonoridades, deixando-me guiar por elas, com o objectivo de conseguir alcançar o seu imaginário comum, como se estivesse entusiasmada por elas.

Na altura eu tinha previsto apresentar o meu projeto por volta do final de Maio ou Junho de 2018, mas pouco sabia eu que iria precisar de mais tempo. Comecei então já desde Abril, mesmo estando um pouco perdida em relação ao rumo do espetáculo, a ensaiar nas salas disponíveis pela ESTC e continuei a ter encontros regulares com o meu orientador, o Professor Luca Aprea. Durante os ensaios *in loco* aproveitei para criar a maior parte do material audiovisual que foi utilizado nas apresentações finais, enquanto sentia a necessidade de definir com alguma urgência o guião do projeto para poder dedicar-me à interpretação do material estabelecido. A distinção entre o papel de intérprete, intrínseco ao de atriz, e o papel de criadora/produtora foi conflituoso. Enquanto houvessem ideias por organizar ou problemas por solucionar, era virtualmente impossível encontrar em mim o espaço para colocar em ação o que tinha sido criado. O aspeto de produção, necessário para o acontecimento de qualquer evento e o aspeto autoral do trabalho, necessitaram muita da minha energia. Mesmo que ao longo do trabalho tenha ido criando percebendo mecanismos internos para silenciar a Isadora organizadora, foi crucial fechar o guião para me dedicar com liberdade de corpo e alma ao trabalho de intérprete.

Para expandir a minha noção do tema e ter outras perspectivas sobre o mesmo, fui ao festival *DESTRAVA* na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ocorrido entre o 9 e o 14 de Abril 2018, onde “roubei” a frase “*He who would know of art must learn and then take its ease*” utilizada pelo final do primeiro set. A frase serviu para ilustrar durante o workshop *English Pronunciation* regido por Cláudia Pereira Duarte, docente naquela faculdade, todas as vogais (curtas e longas) usadas pelos ingleses.

A partir de Maio fui compreendendo o que eu queria realmente incluir no projeto, tendo-se tornado ele mais pessoal que nunca. Voltei a pensar no meu percurso performativo desde o primeiro ano de mestrado, onde eu já tinha experimentado na criação pluridisciplinar focando por exemplo a fusão do movimento corporal com a fotografia. Tratou-se de um exercício árduo pois ao fio dos anos as disciplinas artísticas foram-se separando dentro de mim para se poderem desenvolver com mais facilidade. Porém fui apercebendo-me ao longo da escrita de *Polý Kósmos* que, espontaneamente os materiais mais diversos iam pouco a pouco criando liga entre eles.

Refleti muito também sobre o aspecto único da performance, na sua exigência de viver no aqui e agora, novidade contrastante ao perfeccionismo teatral ao qual eu

vinha habituada, que consente mais espontaneidade ao acontecimento permitindo a expansão da relação entre o ser e a língua quando ele é deixado por si próprio, sem impulsos externos e atemporalmente.

Durante as férias de Verão acabei por continuar a desenvolver o espetáculo. Foi importante aproveitar a solidão para trabalhar tanto os aspectos práticos para a concretização material do espetáculo, quanto a minha própria relação com as várias línguas (descobrimo também que o melhor jeito para motivar-me era falar comigo em grego) e, sobretudo, para aprimorar o meu vigor vocal.

CAPÍTULO 6 : O TEXTO

Il gesto di scrivere è un gesto solitario.

La scrittura è l'espressione di questa solitudine?

Si può dare scritture senza solitudine, oppure, ancora, solitudine senza scrittura?

La solitudine ha dei gradi? Insomma ci sono più zone e diversi livelli di solitudine, così come ci sono piani d'ombra e piani di luce? E in questo caso, è lecito sostenere che ci sono solitudini consacrate alla notte e altre consacrate al giorno?

Infine, è possibile cogliere forme diverse di solitudine? Ad esempio : solitudine fulgida, piena, come quella del sole, oppure solitudine uniforme, tenebrosa, come quella delle pietre tombali, solitudine del dì di festa e solitudine delle ore luttuose?

Eppure la solitudine non può essere detta che, di colpo, cessa d'esistere. Non può essere scritta se non in una distanza di protezione dall'occhio che poi la leggerà.

Si può dunque affermare che il dire è per il testo quel che la parola orale è per la parola scritta : fine di una solitudine tutta assunta su di sé, per la parola orale, preludio alla solitudine d'un'avventura, per la parola scritta.

Chi parla ad alta voce non è mai solo.

Chi scrive raggiunge, con la meditazione del vocabolo, la sponda della propria solitudine.

Nell'immensità d'una distesa di sabbia, chi oserebbe ricorrere alla parola? Il deserto risponde soltanto al grido, all'ultimo grido già avvolto dal silenzio, dal quale sgorgherà il segno : poiché si scrive, sempre, lungo i confini indeterminati dell'essere.

Prender coscienza di questo limite vuol dire, nello stesso tempo, riconoscere che il punto d'avvio dello

O gesto de escrever é um gesto solitário.

A escritura é a expressão desta solidão?

Pode-se dar escrita sem solidão, ou, ainda, solidão sem escrita?

A solidão tem graus? Em suma há mais zonas e níveis diferentes de solidão, assim como há planos de sombras e planos de luz? E neste caso, é legítimo sustentar que há solidões consagradas à noite e outras consagradas ao dia?

Enfim, é possível colher formas diferentes de solidão? Por exemplo : solidão fulgida, plena, como a do sol, ou então solidão uniforme, tenebrosa, como a das pedras tombais, solidão do dia de festa e solidão dos dias de luto?

Contudo a solidão não pode ser dita que, de repente, cesse de existir. Não pode ser escrita se não for com uma distância de proteção do olho que depois a irá ler.

Pode-se então afirmar que o *dizer* é para o texto o que a palavra oral é para a palavra escrita : o fim de uma solidão toda assumida em cima de si, para a palavra oral, o prelúdio à solidão de uma aventura para a palavra escrita.

Quem fala em voz alta nunca está sozinho.

Quem escreve atinge, com a meditação do *vocabulo*, a beira da própria solidão.

Na imensidade de uma extensão de areia, quem ousaria recorrer à palavra? O deserto responde somente ao grito, ao último grito já embalado no silêncio, do qual verterá o sinal : posto que se escreve, sempre, ao longo da margem indeterminada do ser.

Tomar consciência deste limite quer dizer, ao mesmo tempo, reconhecer que o ponto de partida da escrita é

scritto è la linea irregolare che segna la demarcazione della nostra solitudine.

Così, sia la solitudine che lo scritto hanno frontiere fluttuanti che noi andiamo costeggiando, la penna nella mano, : frontiere che divengono riconoscibili per mezzo di noi e grazie a noi.

Ogni libro ha i suoi antri di solitudine.

Sette cieli si schiudono dal cielo. E il vuoto ha anch'esso i suoi livelli. Così la solitudine : vuoto del cielo e della terra, vuoto dell'uomo, il quale in esso s'affanna e in esso respira.

Legata com'è a ogni forma di origine, la solitudine ha il potere straordinario di rompere il tempo, di liberare l'unità primigenia, insomma di fare, in qualche modo, del multiplo che non si può determinare l'uno che non si può numerare.

Sicché, in queste condizioni, cercare di scrivere vuol dire rifar d'accapo, sul margine dello scritto, ma in un senso inverso, il percorso seguito dal pensiero; ricondurre l'oggetto stesso sul suo pensare e lo scritto al vocabolo che già lo conteneva in sé. Vuol dire, uscire dalla propria solitudine per sposare, pur ignorando l'incipit, la solitudine iniziale del libro, quella solitudine cui proprio il libro darà un nome. Poiché solo sulle rovine d'un libro dal quale si è distorto lo sguardo, sulla spaventosa solitudine delle sue macerie, si costruisce un libro.

a linha irregular que marca a demarcação da nossa solidão.

Assim, ambas a solidão e a escrita têm fronteiras flutuantes que vamos ladeando, com a caneta na mão: fronteiras que tornam-se reconhecíveis através de nós e graças a nós.

Cada livro tem os seus antrós de solidão.

Sete céus abrem-se do céu. E o vazio também tem os seus níveis. De tal modo a solidão : vazio do céu e da terra, vazio do homem, o qual nele falta-lhe o ar e nele respira.

Ligada como é a toda forma de origem, a solidão tem o poder extraordinário de romper o tempo, de libertar a unidade primigênia, em suma de fazer, de algum modo, do múltiplo que não se pode determinar o um que não se pode numerar.

Visto que, nestas condições, tentar escrever quer dizer refazer desde o início, nas margens da escrita, mas num sentido contrário, o percurso seguido pelo pensamento; reconduzir o próprio objeto no seu pensar e o escrito ao *vocabulo* que já o continha em si. Quer dizer, sair da própria solidão para casar-se, mesmo ignorando o incipit, com a solidão inicial do livro, aquela solidão à qual o próprio livro dará um nome. Já que somente das ruínas de um livro do qual se desviou o olhar, na assustadora solidão dos seus escombros, se constrói um livro. *(Mecatti)

6.1. O PONTO DE PARTIDA PARA A ESCRITA DO TEXTO

A escrita sempre me acompanhou, e é por isso que decidi introduzir esta parte do relatório citando este texto de Stefano Mecatti. Ela foi a primeira forma com que eu aprendi a expressar-me, nas ocasiões em que eu tinha de discutir com alguém por muito tempo eu não tinha os instrumentos necessários para me expor na folia do momento. Por isso, desde cedo comecei a escrever para formar ordem dentro de mim e poder expor de

maneira coesa o que sentia interiormente. Numa primeira fase foi o instrumento que me permitiu de me aproximar à minha mãe, enquanto falávamos italiano em casa e que eu só conseguia me expressar em francês quando tinha raiva. Sucessivamente, senti a escrita como uma técnica de sobrevivência frente à complexidade dos acontecimentos, alimentada não só por eles, mas também pela necessidade de externar o que eu não podia mais conter e que não podia dizer. A escrita foi-se desenvolvendo assim com o passar do tempo, apurando também o meu conhecimento das línguas até o chegar ao ponto em que eu escrevera naturalmente na língua que praticava menos no meu cotidiano.

Porém, quando compreendi que tinha de ser eu, sozinha, a criar este projeto, comecei por sentir-me frente a um muro branco. Sabia o meu tema de partida e tinha consciência da impossibilidade que existe no ser humano de se comunicar por inteiro, baseado nas minhas experiências com o teatro do absurdo que por primeiro abordou a falha dentro da fala.

Porém eu não sabia qual fosse o procedimento “certo” para fazer uma performance. Continuei então na minha pesquisa iniciada durante o primeiro ano de mestrado em Artes Performativas sobre o significado da mesma e a única certeza que eu tive desde o início era de tentar utilizar todas as minhas expressões artísticas para a concretização do projeto. Queria canalizar toda a minha arte para abordar este tema, de modo a conseguir uma performance *isadoreense*. Como se faz isso?

Não tinha a menor ideia, acho que continuo sem saber ainda exatamente qual é a metodologia que me é mais útil para criar um espetáculo do início ao fim. Mas depois desta experiência sinto que tenho mais pontos de referência. Resolvi portanto investigar e na tentativa de perceber o melhor caminho para a criação voltei às minhas referências principais : os absurdistas Eugène Ionesco e Samuel Beckett. Considerados como os máximos expoentes dessa corrente teatral, tanto o escritor romeno quanto o escritor irlandês, ficaram conhecidos pelas suas obras originais em francês onde, na qualidade de estrangeiros perpétuos, conseguiram brincar com a língua e a linguagem dentro delas sem os apegos emocionais que um nativo poderia ter tido, para desconstruí-la e abordar o que se encontra debaixo da superfície da fala. Diz-se até que foi um livro de ensino do inglês aos francófonos que inspirou a Ionesco a criação da peça *A Cantora Careca*.

Através do livro *Notes et Contre-notes*, uma coletânea de autocríticas e entrevistas ao mesmo autor, encontrei umas guias de base para toda a criação que me foram muito úteis. A primeira ajudou-me a esclarecer o conteúdo deste projeto :

Le problème que doit se poser pour un auteur est donc tout simplement de découvrir des vérités et de les dire. Et la façon de dire est naturellement inattendue puisque ce dire même, est, pour lui, la vérité. Il ne peut que la dire pour lui. C'est en le disant pour lui qu'il le dit pour les autres. Non pas le contraire. (Ionesco)

O problema que se deve colocar para um autor é portanto muito simplesmente de descobrir verdades e dizê-las. E o jeito de as dizer é naturalmente inesperado pois este mesmo dizer, em si, é para ele a verdade. Ele só pode dizê-la para si próprio. É ao dizê-la para si próprio que ele a diz aos outros. E não o contrário.*

Por um lado estas palavras de Ionesco fizeram com que eu me concentrasse mais em perceber o meu ponto de vista sobre esta tema e menos sobre o que os outros podiam gostar, interessar-se ou criar consciência com este projeto. Na escrita poética ou nas crônicas, o conceito de escrever para si próprio em primeiro lugar era uma ideia com a qual eu estava familiarizada, mas tratando-se de um trabalho que devia de todas formas ser apresentado perante um público, meti-me medo pois estava a criar uma certa expectativa a mim própria. Uma vez que comecei a preocupar-me mais com a minha própria experiência com as línguas e a analisar como elas vivem dentro de mim e como isso me afeta, as expectativas de criar algo para que um espectador imaginário saísse satisfeito com o que viu/ouviu foram-se diluindo.

Ainsi donc, pour écrire des oeuvres littéraires : romans, nouvelles, poèmes, mémoires, essais, scénarios, pièces de théâtre, il suffit tout simplement d'être sincère. La voix sincère retentit, elle se fait entendre, cela veut dire que la voix de la sincérité est forte. Mais si l'on vous entend, cela ne veut pas dire nécessairement que l'on vous écoute.(Ionesco)

Assim então, para escrever obras literárias : romances, contos, poemas, memórias, ensaios, guiões, peças de teatro, basta simplesmente ser sincero. A voz sincera ecoa, faz-se ouvir, isto quer dizer que a voz da sinceridade é forte. Mas se o ouvem não quer dizer necessariamente que o escutem.*

Como se pode ver, o tema da sinceridade é um pilar para a criação segundo o Ionesco : é só quando uma obra é criada sinceramente que ela pode ser genuinamente perceptível para o público. A sinceridade aqui é reconhecida como uma voz à parte das outras, uma voz universal que todos chegamos a ter mas que existe por si própria e por

isso ela é reconhecível até quando é escrita e não sonora. Por fim, Ionesco acrescenta que existe uma diferença entre ouvir e escutar : quem ouve sente a sonoridade do que está a ser dito, o tom, a musicalidade; enquanto que quem escuta não presta só atenção a estas qualidades mas acolhe em si o significado das palavras usadas e a origem tanto corporal quanto imaginativa do que está a ser dito. O ouvido sente o som, enquanto o ato de escutar envolver processar e internalizar o que o outro diz.

Les défauts d'une œuvre sont dus à ce qui n'est pas conforme à elle-même, au fait qu'une oeuvre s'écarte non pas des règles de l'art, car on ne sait pas ce que sont les règles de l'art, il y a toute sorte de règles et toute sorte d'esthétiques, mais de ses propres règles, c'est-à-dire d'elle même, mais chaque oeuvre est importante dans la mesure où elle invente ses propres règles.(Ionesco)

Os defeitos de uma obra são devidos ao que não é conforme a si própria, ao facto que uma obra se afaste não das regras de arte, pois não se sabe quais são as regras da arte, há todo os tipos de regras e todos os tipos de estéticas, mas das suas próprias regras, ou seja da mesma, mas cada obra é importante na medida em que ela inventa as suas próprias regras.*

Este último trecho foi muito importante para eu perceber que precisava de criar livremente a estrutura com uma minha linguagem, que me servisse para me orientar durante os ensaios. Eu precisava de sair dos esquemas conceptuais da criação teatral para uma criação performativa cujo conceito ainda existia em mim abstratamente, como algo sem necessidade de narrativa que funcionasse apenas a partir da sua expressividade artística polivalente.

Na elaboração do texto para o espetáculo foi útil dividir visualmente as línguas por cores de forma que durante o processo de aprendizado do texto fosse mais fácil saber em que língua cada palavra tinha sido pensada pois, ao utilizar muitos idiomas latinos e neolatinos, por vezes uma palavra escreve-se do mesmo jeito em mais línguas mas pronuncia-se de maneira diferente, cativando aspectos diversos do imaginário.

6.1.1 SET 1 - SONHOS

A primeira cena do espetáculo, ou *set* como foi denominado foi intitulado por várias formas entre as quais : jogo de onomatopeia, palavra-puxa-palavra, canto vocal,

poema cantado, *recomposition*, *dream of words* (sonho de palavras em inglês) e, finalmente, sonho poliglota.

Ao contrário da primeira pergunta básica e comum : “em que língua pensas?” , a segunda pergunta fatídica “em que língua sonhas?” é muito mais complexa de se responder. Os sonhos são misteriosos e aleatórios, é dentro dele que o nosso subconsciente se manifesta, geralmente de maneira crítica. Dentro deles a escolha idiomática continua a depender do contexto no qual ele se desenvolve : se se sonhar com um conhecido francês, o poliglota criará um diálogo em francês que poderá transformar-se em italiano, por exemplo, se surgir uma amiga italiana. Porém é preciso acrescentar ser mais comum que o foco de atenção não seja no que é dito durante o sonho, mas que ele seja pressentido intuitivamente sem que haja grandes falas ou que as coisas se saibam intuitivamente sem necessitar de transformá-las em frases construídas. Afinal a comunicação só foi realmente inventada para traduzir ao outro algo que se encontra dentro de nós e, a partir do momento em que só estamos processando sensações e informações por dentro (que é o que acontece durante o sono) o exercício de criação da frase torna-se supérfluo.

De dia, conscientes, escolhemos o nosso vocabulário; de noite, ao revés, é o inconsciente que toma conta de escolher : tal como nos sonhos chegam a confundir-se paisagens e pessoas, confunde-se num jogo livre entre as línguas e tanto quanto se confundem as paisagens e as pessoas, o imaginário inconsciente viaja num jogo livre entre as línguas.

O exercício inspirou-se de trava-línguas, jogo linguístico que existe em todas as culturas e que brinca com as cacofonias e dissonâncias das palavras e pelas onomatopeias que exprimem várias facetas de cada cultura. Daí a necessidade de chegar à *fonè* a partir da língua, e não o contrário como se costuma fazer, pois foi importante utilizar as palavras pela sonoridade que elas emanam mais do que pelo significado que elas evocam. As onomatopeias foram a primeira abordagem intuitiva pois elas nunca conseguem ser completamente transcritas já que elas contam essencialmente com o seu caráter sonoro. Porém é normal que algumas vozes ou línguas sejam mais familiares que outras e portanto certos jargões/gírias ou léxicos acabam por ser mais associados a certas áreas do quotidiano dentro da mente do poliglota. Daí vinham as associações que

variavam entre séries de palavras interlíngues, criando por vezes frases sem nexos ou apelando, portanto, a antigas frases feitas instaladas no meu subconsciente que eram invocadas pela relação familiar ou sentimental ao contexto que as precediam. Não havia nenhuma intenção de trabalhar no seu significado, apenas a de deixar que elas se manifestassem por si próprias dentro do sonho.

Por isso, o texto começa com uma conversa íntima, que usualmente tenho a sós, em grego, as quais cinco primeiras frases foram a primeira conversa que consegui construir autonomamente que reporto aqui :

Ti; (Ti?)

Ti θέλεις; (Ti thelis?)

Δεν ξέρω. (Then xero.)

Ti δεν ξέρεις; (Ti then xeris?)

Δεν ξέρω τι θέλω. Αλλά ξέρω ότι τα θέλω όλα και ότι δεν θέλω τίποτα. Γιατί; (Then xero ti thelo.

Alla xero oti ta thelo ola kai oti then thelo tipota. Giati?)

Ούτε εγώ ξέρω. Αλλά ξέρεις τι ξέρω; (Oute ego xero. Alla xeris ti xero?) : “Die sprache ist ein musikalisches ideeninstrument.”

O trecho poderia traduzir-se da seguinte maneira :

O quê?

O que queres?

Não sei.

O quê não sabes?

Não sei o que quero. Mas sei que não quero tudo e nem quero nada. Porquê?

Eu também não sei. Mas sabes o que sei ? : “A fala é o instrumento musical das ideias.”*

A última frase também provém dos *Fragments* de Novalis, tal como todo o segundo *set* e é o ponto de partida para iniciar o exercício pois foi interessante explorar a vocalização das palavras de maneira onírica, vendo-me como um mero instrumento musical e tentando seguir uma lógica não-comunicativa, não-pragmática e nem racional mas deixando-se levar pela *fonè* como num sonho vocal para pôr em foco a qualidade sonora das palavras e as emoções que elas despertam no falante, sem prestar muita atenção nos conceitos que elas contêm mas focando-nos nas emoções que elas (as palavras) despertam e nas sonoridades que elas expõem, criando assim um exercício inspirado nas onomatopéias onde uma *fonè* puxa a outra, despertando interiormente

contextos e sensações distintas que se mostram pela entoação e musicalidade e que dão luz às várias facetas identitárias.

Analisando o texto, podemos observar que gradualmente formam-se aliterações novas como : “Ôxe / O xodó do xaxado xia no axé da enchente. / Oxente [...]” e “An hibou and un urubu flew in the blue glue and before they knew they grew in an aracajú / Mais mon choupou tout doux [...]” ou acabam por formar-se cacofonias tipo : “Con patas compacted com pactos de carrapatos sem sapatos” e “Tá tudo bem com ti tatu? / Tatuareba / Tatu-te [...]”. A ligação entre as palavras, molda-se também pela sua enorme transformação em significado ao mudar uma letra ou um fonema : “Ora / Tora / Agora / Evapora / Na outrora / Da Isadora” e “Devenir / Revenir / Pour souffrir / Sans rien dire / Pire / Sentir / S'enfuir / Sans óu, / sans o, / sans eau, / Sanzo, / sancho / Sandokan [...]”.

A meio do texto, há também uma tentativa mais clara de busca de aliterações entre as línguas : “Le vol / Volé / D'Icare / Ficou a ver navios, / dans le vide. / Fiché non lo vide: / Y su envidia / des rapides piramides / Forbid the kid to bid his eyelids.”

Visto que tudo o que nós dizemos só o sabemos dizer porque já o ouvimos previamente, quis incluir, reconstruindo um novo poema, versos de poetas de lugares distintos.

Vous dormez sur vos deux oreilles
Come, let me sing into your ear;
Those dancing days are gone,
Passó nel riquadro azzurro una fugace danza
Di farfalle, una fronda si scrolló nel sole.

Uma roda de céu ondulando se alarga,
Digamos que é o mar: como o rápido canto
Ou apenas o eco, desenha no vazio irrespirável
Alfabetos de la espuma,
que un día se llevó el mar.
Yo por perdidos los daba.

Uma hipotética tradução para o português seria :

Dormes nas tuas duas orelhas/
Vem, deixa-me cantar-te ao ouvido;
Aqueles dias dançantes foram-se/

*Passou no requadro azul uma fugaz dança
De borboletas, um fronde sacudiu-se no sol./
Uma roda de céu ondulando se alarga,
Digamos que é o mar: como o rápido canto
Ou apenas o eco, desenha no vazio irrespirável /
Alfabetos da espuma,
Que um dia foram levados pelo mar.
Eu dava-os por perdidos. **

Este trecho foi uma maneira de entrar em contato evanescente com o espectador, mas sem a intenção de lhe passar uma mensagem, pois todas as palavras desta parte do texto são de outros autores. Por isso, em contraste com o resto do *set* onde eu tinha os olhos fechados, neste momento eu abria-os como se estes versos alheios me despertassem do meu *sonho poliglota*, mas mantinha-me num estado superficial de autômata que regurgita sem pensar no que vem a ser pronunciado.

O primeiro verso é de Jacques Prévert (1900-1977), poeta e roteirista francês, em “*Les Bruits de la Nuit*”, que tinha o hábito de usar uma linguagem mais cotidiana para as suas criações poéticas. Neste caso ele utiliza a expressão francófona de "dormir nas duas orelhas" que em português seria “dormir como uma pedra” mas cujo significado literal mostra a impossibilidade de ouvir o que está sendo dito pois ambas as orelhas estão obstruídas ao mesmo tempo, tais como as do espectador podem parecer estar enquanto ele ouve este devaneio linguístico.

Em seguida temos dois versos em inglês, do poema *Those dancing days are gone* pelo irlandês W. B. Yeats, com os quais pede-se uma aproximação do ouvinte pelo o que vem a ser dito. Os restantes versos que são do italiano Eugenio Montale, o português José Saramago e o espanhol Pedro Salinas. Todos contribuem, de uma forma inusitada, à criação de um quadro cujas protagonistas são as palavras que se mexem neste espaço imaginário às vezes como uma borboleta, outras como vento. Divide-se assim o texto em duas partes : a primeira de invocação ao ouvinte, a segunda de exposição, imaginando (no sentido de criar imagens) o que seriam as palavras se as pudéssemos ver.

6.1.2. SET 2 - NOVALIS

Pareceu-me importante, em todos os casos, ver a relação que se tem com os idiomas que não nos pertencem. Por isso eu queria ter um monolíngue na minha primeira versão do projeto que teria em todos os caso de falar uma língua que não conhecia. Decidi então manter esse momento e incorporar certos textos que escolhi do livro *Fragmentos* de Novalis, em língua original : o alemão.

Inspirada pela qualidade mágica da poesia e pela sua vertente encantadora, tal qual mencionado anteriormente com os excertos do Aimé Césaire, quando comecei a ler os Fragmentos de Novalis, fui muito rapidamente atraída pela tentativa de categorização que ele lá faz das palavras :

Schemhamphorasch - O nome do Nome. A verdadeira definição é uma palavra mágica. Cada ideia tem uma escala de nomes - sendo o supremo absoluto e inominável. A meio da escala os nomes vão-se tornando mais comuns e finalmente, transformam-se em nomes antitéticos - dos quais o supremo é, de novo, sem nome.(Novalis)

Neste fragmento, o poeta romântico parece desenhar um espectro linguístico dentro do qual as palavras são posicionadas dependendo da sua importância : nos extremos encontram-se as palavras que são tão fortes, seja pela sua grandeza ou pela sua tamanha pequenez, e que não conseguem ser ditas. Por outro lado ele identifica e, assim fazendo, também define como Schemhamhorasch o nome dos nomes : a palavra que entre todas contém em si própria todos os significados, tanto que ela só pode ser mágica visto que carrega todas as categorias de nomes que ele expõe. Ao ser dita em voz alta, ela liberta e invoca numa palavra só, todas as outras palavras existentes.

Outro trecho que decidi utilizar, pois ele consegue numa só frase despertar o absurdo que existe na invenção linguística foi : “Individual, o nome que a si próprio cada coisa dá.”(Novalis) Pois se cada coisa difere das outras pela sua individualidade, e que tudo é individual, então nada o pode ser. Este paradoxo fez-me sentir mais alegre pois vejo nele a disposição que temos em crer na nossa própria individualidade, julgando que é pela estranheza que nos diferenciamos enquanto sinto que, na realidade, sendo todos individuais acabamos por ter mais em comum entre nós do que estamos dispostos a acreditar.

O último fragmento escolhido para este *set*, que se revelou central já que ele serviu para iniciar e encerrar este momento é o seguinte :

O jogo do olhar permite uma múltipla expressão exterior. As restantes variações da fisionomia, ou faces, são apenas consoantes para as vogais dos olhos. A fisionomia é, assim, a língua mímica do rosto. «Ele possui muita fisionomia.», isso significa : o seu rosto é um órgão de expressão perfeitamente acabado, certo e idealizador. As mulheres têm, principalmente, uma fisionomia idealizadora. Não só elas podem expressar os seus *sentimentos* com uma exacta verdade, como também o fazem de uma maneira ideal, bela e encantadora. Não há como uma longa prática, para aprender a linguagem do rosto. A mais perfeita fisionomia deve ser absoluta e universalmente *inteligível*. Poder-se-ia chamar aos olhos um piano de luzes.

Tal como a garganta o faz com os sons mais altos ou mais baixos (as vogais), assim, de maneira semelhante, o olho se exprime por meio de clarões mais fracos ou mais fortes. Não serão as cores as consoantes da luz?(Novalis)

Por um lado, quando dei por este texto, senti-me atraída pelo paralelo que ele cria entre o universo visível/visualizável e o universo vocal que aqui é separado entre vogais e consoantes. Para um ator é extremamente apetecível a ideia de conseguir-se expressar com a mesma variedade através dos olhos como estamos acostumados a fazer com a fala. Já o dissemos mesmo quando concentramos o nosso trabalho na voz, já o dissemos é impossível deixarmos a imagem completamente de lado. Porém, já que o foco central era a imagem ao feminino, para mim neste caso era necessário desconstruir o que tem sido a imagem da mulher e os preconceitos que lhe têm sido atribuídos.

A ideia que eu tenho da língua alemã, idioma que não domino e com o qual não tenho nenhuma afinidade, contrastava e combinava com um texto que justamente trata da delicadeza da expressão feminina como objectivo ideal da e para a mulher - como se fosse aquém ao homem. Este conceito é congruente com o contexto romântico de Novalis que idealizava certas mulheres e menosprezava outras de acordo com os costumes que elas deviam obrigatoriamente seguir. Isto não corresponde mais com a nossa visão global onde, sempre mais, as mulheres não são consideradas só como uma categoria à parte da sociedade mas como pessoas como as outras, e, por conseguinte, nós também somos sujeitas a utilizar o nosso corpo, em todas as suas extensões, como instrumento de expressão.

Este contraste entre o conceito e a sua expressão pareceu-me a melhor oportunidade de criar um momento que exaspere o efeito que pode causar em nós quando falamos uma língua estrangeira e não percebemos o que estamos a dizer. Neste caso eu escolhi os excertos com toda a consciência do seu significado e em contra eles,

sem contar que foi essencial para a memorização do texto saber exactamente o significado de cada palavra.

Não quis deixar o espectador sem o significado do texto e por isso decidi acompanhar a minha interpretação do texto com um vídeo onde aparecia a tradução daquilo que eu dizia em português a ser escrita com uma máquina de escrever, o som metálico das teclas acrescentou um ritmo mecânico incessante e furiosamente repetitivo que na sua dissonância é harmónico com a minha ideia da língua alemã. Além disso, casei o vídeo com a música *Cachupa Man* da banda portuguesa Dead Combo para me ajudar a manter uma certa expressividade nos movimentos. A regra de base que fora estabelecida para explorar este exercício era a de falar ou mexer-me, nunca os dois ao mesmo tempo : de forma que não se perdesse o contraste entre o lugar de onde vinham as palavras e o efeito que elas tinham na minha fisicalidade.

O que me inspirou inicialmente neste poeta é a sua vontade de pôr a poesia no centro do universo, como o Homem tinha sido posto durante o Renascimento; deste ponto de vista, encontro-me em total concordância com ele, pois acredito que é através da poesia que as pessoas fazem o seu mais belo esforço vocal, juntando o interior ao exterior. Tudo tem a sua importância na poesia : as palavras, o significado delas e a sua sonoridade; o esforço que implica escolher a melhor combinação de palavras para poder transmitir aos outros (tanto quanto a nós próprios) o detalhe, a peculiaridade singela de uma emoção. Mas entre o meu conceito do alemão e a minha relação com a sonoridade desta língua, ficou muito claro para mim que eu não ia ser capaz de restituir ao texto a sua oralidade poética de origem. Ainda por cima foi só ao cabo de três duras semanas de memorização, que me explicaram que o meu jeito de pronunciar as vogais era completamente diferente do jeito alemão. Decidiu-se então fazer questão de pronunciar o texto à minha maneira, pois ao passar por mim essa língua tornava-se minha e não fazia sentido pretender saber uma língua que eu não domino.

Inicialmente as palavras pareciam encantações, como uma linguagem mágica. Porém elas não conseguiam ir para além de de si próprias, ficavam à beira da relação corporalmente íntima com a língua estrangeira. Foi só ao incluir o aspecto fisicamente puxado no exercício que começou a haver uma verdadeira conexão entre a dificuldade da língua e o esforço do meu ser, empenhado em reproduzi-la. Foi com este constrangimento que comecei a sentir como esta língua estrangeira se mexia dentro de

mim e deixar que o texto guiasse o meu corpo, canalizando ao mesmo tempo a minha vontade de sair de qualquer vestígio de feminilidade que é ligada a um certo abrandamento do ser e a maneira em que esta sonoridade alheia que eu produzia me afetava. A força da língua alemã e a dificuldade de confrontar o texto antiquado, com uma expressividade grotesca, liberatória e, por vezes, descorticada por um entusiasmo baconiano guiado por Hércules, foi difícil de manejar. A envergadura física, o esforço que requer a expansão do corpo na sua integridade para os limites de uma língua, enquanto o cérebro ainda está preocupado com dizer as palavras certas e que a boca tenta habituar-se à produção de sons e formas que mesmo depois de muito trabalho continuam a não ser familiares, foi duro de sustentar.

Por causa disso e pelos nervos, no dia da estreia (compreendi depois), senti repentinamente vergonha na hora de apresentar esta sequência, e, instintivamente ao querer que o momento cesse o antes possível, apressei o set, criando ainda mais desconexão entre o texto e eu própria. Isto impediu que o público pudesse acompanhar o processo e a relação que propus entre a expressão física do texto e a sua manifestação visível e literal. Passada a tensão do primeiro espetáculo e graças ao conselho de respirar fundo antes de começar esta passagem, a relação foi outra, mais sentida e prolongada, sempre com certas estranhezas mas sem sair muito dos objectivos que eu tinha explorado previamente, mostrando-me de modo mais claro que nunca a unicidade da performance que, mesmo se há batota pois há preparação, é aleatória enquanto cada hora é uma nova experiência ligada não só ao trabalho de apresentação mas também às circunstâncias particulares daquele dia e daquela hora, irrepetível e extraordinária.

Acabou por se projectar só a tradução do trecho sobre “O jogo do olhar” proveniente dos fragmentos de Novalis pois os outros dois haviam sido filmados com outro plano que, uma vez projectados eram muito difíceis de ler ao longe e tiveram de ser cortados para não confundir o espectador.

6.1.3 SET 3

O terceiro *set* ou cena incluiu uma construção audiovisual pensada desde muito cedo para ser criada no mesmo espaço da apresentação final. Quis-se apresentar a necessidade da escrita como método íntimo de desenvolvimento do imaginário, pois, como já foi dito, é através dela que eu consegui apurar as minhas aptidões linguísticas.

Durante este *set* observa-se a performer através de vários planos fixos registados pela mesma, numa projeção em cima dos painéis brancos disponíveis no espaço, em vários planos fixos da performer enquanto conclui um exercício de escrita livre (*free writing*) que, ao deixar a imaginação andar à solta entre a caneta e o papel, navega entre as línguas sem limites nem prejuízos. Ao mesmo tempo, ouve-se a gravação de duas poesias extraídas do livro *La voz a ti debida* (1933), (*A voz a ti debida*) pelo poeta espanhol Pedro Salinas. As poesias que utilizei e que aqui traduzo livremente são as seguintes :

XLII

Falamos, desde quando?
Quem começou? Não sei.
Os dias, as minhas perguntas;
oscuras, largas, vagas
as tua respostas : as noites.
Juntando-se uma à outra
formam o mundo, o tempo
para ti e para mim.
O meu perguntar afundando-se
com a luz dentro do nada,
calado,
para que tu respondas,
com estrelas equívocas;
logo, renascendo-se
com a aurora, assombroso
de novidades, de ânsia
por perguntar o mesmo
que perguntava ontem,
que respondeu a noite
por metade, estrelada.

Os anos e a vida,
que diálogo angustiado!
E mesmo assim,
por dizer quase tudo.
E quando nos separem
e já não nos ouçamos,
eu ainda hei de te dizer :
“Tão cedo!
Tanto por falar, e tanto
que ainda nos sobrava!”(Salinas)

IX

Porquê tens nome tu, dia, quarta-feira?
Porquê tens nome tu,
tempo, outono?
Alegria, pena, sempre
porquê tens nome : amor ?

Se tu não tivesses nome,
eu não saberia o que era
nem como, nem quando. Nada.

Sabe o mar como se chama,
que é o mar? Sabem os ventos
os seus sobrenomes, do Sul
e do Norte, por encima
do puro sopro que são?

Se tu não tivesses nome,
tudo seria primeiro,
inicial, tudo inventado
por mim,
intacto até o beijo meu.
Gozo, amor: delícia lenta
de gozar, de amar, sem nome.

Nome : que punhal cravado
no meio de um peito cândido

que seria nosso para sempre
se não fosse pelo seu nome!(Salinas)

Ambos os poemas são reflexões sobre a língua em si. No primeiro questiona-se o ato da fala, a sua origem e a incompreensão que ela causa na hora de comunicar, trazendo sempre novos argumentos que dependem do falante, encerrando com a sensação de inacabado que a fala deixa quando não nos é mais permitido comunicar.

Na segunda poesia, questiona-se a necessidade de nomear tudo, posto que as palavras acabam por delimitar as coisas, os acontecimentos e os sentimentos. Parece que o poeta deseja não haver palavras de forma a sentir-se completamente livre, desatado de qualquer estrutura humana como a do tempo, da mesma forma que a natureza consegue viver perfeitamente sem preocupar-se (como fazemos nós) das palavras que nos definem.

Em contraste ao aspecto mais mecânico que desperta o alemão do set precedente, quis-se realçar a musicalidade da língua espanhola.

6.1.4 SET 4

Desde o início da criação deste projeto foi muito importante incluir um set intitulado Samba. O texto mudou até a semana da apresentação, sendo clara a importância de um espaço para a relação explicitamente física que existe com a própria cultura e não havia nada de mais explícito que o samba. O samba é poesia e expressão musical ao mesmo tempo, que tem como objetivo a extravasão física dos mais fortes sentimentos humanos e, por regra, é triste mesmo que não o pareça ritmicamente-musicalmente. Acabou por ser escolhida, depois de muita deliberação a música “Rapunzel” da Daniela Mercury (que não é um samba), não tanto pelo seu texto quanto pela imediata relação física da performer com o ritmo que me levava imediatamente em sintonia com a catarse; pois era disso que era preciso, expelir todos os preconceitos que ao longo da vida como estrangeira ao contacto com várias culturas já tive de encarar e exaltá-los, como numa das tantas conversas imaginárias que tive ao longo da vida em preparação para o julgamento alheio sobre a minha identidade.

Saber sambar é o estereótipo máximo do brasileiro e por esse motivo, desde cedo, foi-me necessário me apropriar dessa dança mesmo sem ter alguém que pudesse ensinar-me, tornando-se por muito tempo a única coisa que eu dançasse. No furor da

dança, a ideia é que o texto transpire a indignação de ser julgado ao mesmo tempo que é preciso provar a própria identidade; que isto seja vomitado para cima de um ouvinte imaginário que se transforma tanto quanto se troca de língua, recordando estereótipos diferentes, afins das culturas às quais as línguas estão associadas.

Inicialmente queria-se atacar a visão externa sobre o estrangeiro, cumprindo o ritual da dança e lembrando das inúmeras vezes em que me foi pedido de compartilhar este conhecimento com os europeus. Isto, com o tempo, desenvolveu-se num monólogo. Trata-se de um protesto baseado na minha sempre mais acesa conclusão de que as generalizações, que são inevitavelmente o ponto de partida pelo desconhecido, acabam por ser sempre ilógicas quando seguimos realmente o individualismo progressista que põe em relevo a singularidade de cada pessoa, provando a ineficácia de o reduzir a um rótulo, enquanto o ser humano é muito mais que a sua origem geográfica ou do idioma que utiliza.

6.1.5 SET 5

O solilóquio final ou set 5, que tinha sido previsto originalmente ser o monólogo de abertura, é uma espécie de confissão, sobre o meu verdadeiro sentimento de pertença : a Grécia. Aproveitei então para criar um texto em inglês com uma série de coisas que me interessava intimamente saber dizer em grego moderno a língua viva mais próxima da origem do nosso património linguístico romano e neo-romano. Pedi à uma colega grega Xanthippi Kantoufi, professora de francês em Tessalónica e tradutora de peças de teatro, para criar-me uma tradução do meu texto, incluindo uma versão do texto em grego moderno com caracteres gregos e latinos e uma gravação dela a dizê-lo, de modo que eu saiba a pronúncia correta. Foi assim que pude desenvolver em autodidacta uma maior facilidade na leitura do alfabeto heleno.

Sendo o texto uma revelação, sentiu-se que ele encaixava melhor no final do espetáculo pois ele divulga, mesmo que numa língua que não se espera que o público perceba, a minha realidade identitária e absurda mais íntima que, conquanto seja luso-brasileira e lute para condizer nessas duas realidades, senti-me sempre pertencer mais ao povo grego, aos seus hábitos e costumes, de uma forma que nunca senti em nenhum dos meus países de proveniência nem em nenhum país onde morei. Ao ponto que a minha voz parece estar mais acertada no corpo, ser mais minha quando pronuncio grego.

Aproveitei então para contar tudo o que tento esconder no dia a dia lisboeta, confiando que o público compreendesse o tom mesmo sem perceber as palavras. O desmanche da *máscara* que se põe voluntariamente quando se pretende re-apropriar-se da identidade mais íntima, aquela que não interessa ninguém e que não faz nenhum sentido, mas que mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, é o jeito mais sincero de ser. Por todos estes motivos era inconcebível não incluir esta língua que além de ser uma das bases das nossas língua neolatinas, é para mim a mais comunicativa.

Ao falar uma língua estrangeira ou mesmo ao falar a própria língua mas quando estamos fora de hábito parece que todo o mundo tem uma opinião sobre como deveríamos expressar, exactamente porque todo o mundo sente a necessidade de expressar-se, ao ponto que os smartphones de hoje em dia estão habituados a corrigir o que escrevemos em tempo real. Por isso, junto ao texto, projetou-se a gravação da tela de telemóvel que corrigia toda hora o texto que ia-se escrevendo. Só que quando se tem o hábito de usar mais línguas com o mesmo aparelho, ele já se acostuma a ser mais flexível nas passagens de um idioma para outro. Queria-se mostrar esta interatividade entre o que queremos dizer e o que não conseguimos dizer por causa de vários motivos externos. Porém para esse efeito foi necessário substituir quase cada palavra dos textos no dicionário de base do celular para que ele transformasse o que eu escrevia por outra coisa que noutra língua teria uma sonoridade ou significado parecido mas alterando completamente a sua mensagem. Num painel ia estar projectada a gravação com o corretor automático, enquanto no outro painel ia-se mostrar o mesmo texto só que sem alterações para que o público pudesse ter noção da diferença que se criava entre um e o outro.

Já que haviam sido usados fragmentos de Novalis, decidi usar meus próprios fragmentos de vida, recolhidos em cadernos desde 2006, escolhendo trechos que tivessem a ver com os temas propostos e utilizando estes objectos testemunhas da minha viagem de vida como parte do cenário minimalista. Depois de várias alterações à ordem do texto, acabou por não caber mais um espaço para este set pois ele acabava por cortar o fluxo das sequências e pesar a atenção do espectador. Por isso resolveu-se manter só um dos vídeos, o sem corrector, para ser exposto enquanto expunha a minha maior afinidade identitário-cultural.

CONCLUSÃO

Ao longo da História as palavras foram inventadas para descrever, narrar e até cantar as histórias de um povo ou de uma região. Por isso, cada língua carrega em si todo o peso e a experiência vivida que lhe é circunscrita geograficamente, reinventando-a tantas vezes quanto for necessário para que ela satisfaça as necessidades dos seus falantes. As línguas são, antes de tudo, coisas vivas : para existir precisam que alguém as fale. Nós alimentamo-las quando usamos o ar que inspiramos para criar vibrações que moldamos com a nossa cavidade bucal. Elas existem graças aos nossos movimentos e se na oralidade elas são efêmeras e em mutação contínua, com a escrita elas sobrevivem ao passar do tempo. Porém, se elas não forem mais faladas por ninguém elas morrem, como é o caso do grego antigo e do latim.

A expressividade de uma língua é dada pelo jeito em que ela foi destinada a funcionar, pelo seu ritmo, pelas zonas da boca pelas quais ela precisa passar de modo a criar certos sons específicos e, principalmente, pela estrutura que ela obedece. Isto tem consequências diretas na qualidade da voz que ela terá desenvolvido ao longo da sua existência, como também sobre a maneira em que uma pessoa irá construir o seu pensamento e interpretar as suas próprias vivências.

Antes de tudo porém, a língua é ouvido. É escutando que aprendemos a falar e todas as vez que criamos um som, ouvimo-lo. Não podendo decidir o que ouvir ou não, já que as orelhas não têm fechadura, somos constantemente afetados pelo que ouvimos. E posto que é com o nosso movimento que criamos estes sons, somos duplamente afetado *a priori* pelo que dizemos : uma primeira vez instigando o nosso corpo a vocalizar, isto é externalizando algo interno; a segunda vez quando essa vocalização, já alheia porque não pertence mais ao nosso corpo mas viaja em ondas sonoras pelo espaço, se repercute em nós mexendo de fora para dentro.

A voz guia-nos, ao longo da vida, seja ela a voz da nossa própria interioridade, a de pessoas que nos são próximas ou a de um deus. Seguimos a sua lógica, a sua respiração que guia o seu ritmo até na hora de escrever : as regras de interioridade mudam de lugar em lugar. Cada cultura constrói e inventa novas palavras que servem antes de mais para expressar uma necessidade interna que, através de sua viagem feita

de boca-a-boca dentro de uma cultura, circunscrita a uma região, se desenvolve e se transforma dentro da sua própria função.

Posto que a língua é vista sobretudo como uma ferramenta fundamental de comunicação, houve no passado a tentativa utópica de criar uma linguagem que seja cada vez mais universal, em vez de regional, através do esperanto. Isto porém não teve grande sucesso e eu diria que é porque houve a pretensão de criar de fora para dentro, impondo nos falantes uma miscelânea de regras idiomáticas que só existem porque houve a necessidade de externalizar o que se leva dentro segundo uma lógica transmitida de pessoa a pessoa.

O sentimento de pertença é imprescindível, nota-se particularmente entre os italianos, por exemplo, onde o conhecimento dialetal é tão comum quanto o da língua oficial e todos falam de qualquer maneira um italiano influenciado por sua origem geográfica. O italiano perfeito, por assim dizer, não existe. Mesmo a sua origem florentina, graças a Dante, tornou-se apenas no final uma linguagem simplificada e polida para ser acessível à população nacional. Os sotaques regionais existem em todos os lugares, seja o francês falado em Marselha ou o falado em Bruxelas, a expressividade humana muda, ditada pelo contexto em que se fecha, enquanto a lógica, a estrutura e gramática são sempre as mesmas, relacionadas com o francês.

Mesmo que na maioria das vezes a língua sirva como definição de pertença a um lugar, a partir do momento em que mudamos mais vezes de país e aprendemos novas formas de falar, a pertença não é mais vista com o formato tradicionalmente geográfico, mas pelo contrário, ela se torna a-geográfica : é o não-lugar. Quem já não está mais enraizado nas suas origens, pois se separou fisicamente delas, mesmo que detenha ao mesmo tempo todo o conhecimento inerente a ambas estruturas (a de que se provém e a em que se está) não é visto como participante inteiro em nenhuma delas. É desta forma que, na maioria das vezes, a língua nos submete : não basta saber toda a estrutura linguística, ou todas as palavras existentes no dicionário, para ser aceite. É preciso sabê-las pronunciar sem nenhum rastro de sotaque alheio, é preciso disfarçar-se no outro, inteiramente. A menos que seja precisamente com o novo contexto que a pessoa sinta mais afinidade; neste caso já não se trata de uma imposição externa mas de uma vontade interna que a leva a transmutar-se.

Quanto mais se viaja e se tenta imergir noutras culturas, mais se enfrenta uma gama de sensações e emoções que podem ser expressas de outras formas. Quando conseguimos, não só traduzir o nosso pensamento a partir da nossa língua primária em outra língua alheia, mas quando conseguimos criar novos pensamentos nessa outra língua, adquirimos estas variedades que antes nos eram desconhecidas. Elas apenas são a prova de que o ser humano em dado momento e em dado contexto deu mais importância a uma coisa do que outra. A palavra *saudades*, por exemplo, é uma palavra típica portuguesa que descreve um sentimento distinto da melancolia, (que existe no francês, no italiano e no inglês entre outras) posto que esta última tem uma relação de tristeza em relação ao passado que foi. Por outro lado as *saudades* têm um aspecto mais visceral de falta de algo que se foi e já não existe em nós, mas elas não devem necessariamente ser tristes. Isto não quer dizer que os franceses, os italianos e os ingleses não sintam *saudades*, eles apenas não as podem re-conhecer, não possuindo um vocábulo que as encerre e que lhes dê, portanto, uma relevância cultural.

O plurilinguismo chega a tornar-se numa fuga do padrão, da unicidade, da falsa linearidade através da qual estamos habituados a pensar. É por isso que naturalmente os plurilinguistas acabam por juntar-se e criar círculos onde eles possam sentir-se à vontade com as diversas facetas expressivas que detêm.

O ser humano gosta de definições, de estabelecer limites e criar estruturas. Só assim conseguimos dar ordem dentro e fora de nós. Graças à escrita conseguimos pôr ordem nos nossos pensamentos, extraindo-os da intemporalidade do nosso cérebro e aniquilando a rapidez com que eles se desvanecem ao serem ditos : *scripta manet, verbae volant*.

As estruturas dão-nos as ferramentas lógicas para lidarmos com o caos, ordenando o que aparenta ser desordenado. Enquanto que os limites são necessários para serem superados, visto que o ser humano não é linear, de facto ele é feito do mesmo caos que o cerca. A partir do momento em que descobrimos uma palavra nova, surgem novos caminhos de pensamentos que alimentam a nossa interpretabilidade. Elas superam os limites das nossas estruturas internas, dando forma a novas maneiras de pensar. Isto, como temos visto, também tem a consequência de aprimorar desde muito

cedo na nossa capacidade de direcionar a atenção, de lidar com uma variedade de tarefas, além de pensar com flexibilidade.

Do ponto de vista físico, a pessoa que é exposta a uma pluralidade de línguas acaba por adquirir mais maneirismos inerentes às línguas com as quais entra em contacto. Pois muitas vezes o gesto parece ser intuitivo, já que ele é diretamente relacionado com a expressividade da língua, fazendo com que os sons nasçam de algum lugar no corpo e sirvam de acompanhamento da fala.

Todas as línguas influenciam estruturalmente a perceptibilidade e identidade de um ser humano. Elas movimentam-se dentro de nós, direcionando a nossa capacidade expressiva que é ampliada conforme adquirimos novos métodos expressivo, vindos de outro lugar. Adquirimos assim mais conhecimento de nós próprios, sendo confrontados com outras lógicas que nunca anulam as pré-existentes, apenas multiplicam a nossa possibilidade. Descobrimo o que existe além dos nossos limites linguísticos, rompemos com as barreiras que nos construíram, tornamo-nos livres para sentir toda uma gama de emoções, lógicas e fisicalidades cujo acesso tinha sido impedido pelo monolinguismo. Face à novidade, expandimos a nossa voz interior, o que faz com que tenhamos a possibilidade de compreender e aceitar mais facilmente o jeito de operar de alguém proveniente de outra cultura que a nossa porque temos a capacidade de o *re-conhecer*.

Em conclusão, esta exploração-ação deu-me a oportunidade de expor de forma parcial as seis línguas que vivem em mim. Incluo aqui o grego, que não sei nem ler, nem escrever, nem mesmo falar corretamente, mas que sinto parte de mim. Além da minha ambição de o aprender, é o único idioma com o qual eu chego a reconhecer a minha voz quando a ouço fora de mim : identifico-me com ele e nele.

Acho que consegui através deste projeto dar uma ideia das várias maneiras em que as línguas acabam por atingir uma pessoa, não só pela minha exposição física com tudo o que ela comporta, mas também compartilhando pedaços do meu imaginário e a maneira em que ele se liga e se constrói.

Do ponto de vista artístico, foi muito importante tentar que tudo passasse através da poesia, mesmo nos momentos mais grotescos. Ela é para mim a força criadora que tem maior capacidade de reproduzir todo tipo de interioridade, ecoando no ser humano

além de qualquer tipo de superficialidade ou preconceito, renovando-se a cada vez que é emanada, criando espaço para novas interpretações.

Enfim, se a oportunidade surgisse novamente para tratar este tema de uma forma performativa, eu tentaria seguir a ideia original que punha em foco não só a relação de um ser humano com as línguas, mas vários seres humanos em relação a várias línguas. Eu acredito que seria possível, ao brincar com uma pluralidade maior de interações, de interceptar com mais facilidade as zonas de encontro, definindo assim as várias facetas de influência.

Bibliografia

- Bene, Carmelo. «Phonè e immagine.» Roma: Centro Teatro Ateneo Sapienza UNIROMA, 20 Janeiro 1984.
- Boroditski, Lera. «Ted.com.» 11 2017. *Ted*. 30 01 2019 <https://www.ted.com/talks/lera_boroditsky_how_language_shapes_the_way_we_think?language=pt>.
- Cavarero, Adriana. *A più voci - per una filosofia della voce*. Trad. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Césaire, Aimé. *La poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Covey, Stephen R. *The Seven Habits of Highly Effective People*. New York: Free Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Superpositions*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- Ferjan, Naja. «TedX Tv.» 04 12 2016. *Blogspot*. 28 09 2018 <<https://tedxtv.blogspot.com/2017/11/creating-bilingual-minds-naja-ferjan.html>>.
- Ionesco, Eugène. *Notes et Contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.
- Larousse. *Nova Enciclopédia Larousse*. Lisboa: Circulo de Leitores Lda e Larousse, 1997.
- Maya Angelou And Still I Rise*. Réals. Bob Hercules et Rita Coburn Whack. Netflix, 2016.
- Mecatti, Stefano. *Fonè - La voce e la traccia*. Firenze: La Casa Usher, 1985.
- Montale, Eugenio. *Provisional Conclusions - A Selection of the Poetry of Eugenio Montale*. Chicago: Henry Regnery Company, 1970.
- Novalis. *Fragmentos*. Trad. Rui Chaffes. Lisboa: Assirio & Alvim, 2000.
- Petter, Margarida Maria Taddoni. «nova escola.» 07 Março 2018. *novaescola*. 20 Dezembro 2018 <<https://novaescola.org.br/conteudo/257/qual-a-diferenca-entre-lingua-e-linguagem?download=true#>>.
- Pirandello, Luigi. *Uno, Nessuno e Centomila*. Milano: Baldini Castoldi Dalai editore, 2012.
- Prévert, Jacques. *Œuvres Complètes - Histoires et d'autres histoires*. Paris: Gallimard, 1992.
- Salinas, Pedro. *La voce a te dovuta*. Trad. Emma Scoles. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979.
- Saramago, José. *Provavelmente Poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- Yeats, William Butler. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. New York: Scribner Paperback Company, 1996.

ANEXOS

ANEXO 1 – GUIÃO

Polý Kósmos

INDEX :

- SET #1 - SONHO POLIGLOTA
- SET #2 - NOVALIS [+ VIDEO]
- SET #3 - SALINAS [VIDEO]
- SET #4 - SAMBA
- SET #5 - MONOLOGO FINAL [+VIDEO]

Lingue per colore :

Greco Inglese Francese Italiano Spagnolo Portugheze Tedesco

No palco, ao fundo à direita encontram-se dois painéis brancos onde hão de se projectar os vídeos; à frente, uma linha diagonal de livros/cadernos (que cobrem o projector à meio do palco) que acaba na ponta direita próxima do espectador com uma montanha de livros e cartas e outros objectos pessoais dos quais não me separo em mudanças, formando uma pirâmide de objetos que escapam da mala. Ao pé da mala, está um banquinho com um telefone à moda antiga.

À esquerda dos painéis, está outro banquinho com o microfone pronto para a cena; mais à esquerda mais próximo do público, verticalmente em relação ao público encontra-se à vista a mesa de luzes com o computador para fazer as passagens técnicas enquanto se desenvolvem os sets.

As luzes estão baixas, passando de trás dos painéis, cruzo o espaço e ilumino o banquinho com tripé e microfone, sento-me e:

SET #1 - SONHO POLIGLOTA:

Ti; (Ti?)

Ti θέλεις; (Ti thelis?)

Δεν ξέρω. (Then xero.)

Ti δεν ξέρεις; (Ti then xeris?)

Δεν ξέρω τι θέλω. Αλλά ξέρω ότι τα θέλω όλα και ότι δεν θέλω τίποτα. Γιατί; (Then xero ti thelo. Alla xero oti ta thelo ola kai oti then thelo tipota. Giati?)

Ούτε εγώ ξέρω. Αλλά ξέρεις τι ξέρω; (Oute ego xero. Alla xeris ti xero?) : "Die sprache ist ein musikalisches ideeninstrument."

Ναι

Seh

Beh

Ελλά ρε (**Ella re**) !
Όχι
Orale
Ôxe
O xodó do xaxado xia no axé da enchente.
Oxente
Ó zente
Possente
Doente
Carente
Paciente
sor-pri-em-dente
Dente
Deite
Deite-se
Dei-te-o
Eau?
O ó
All awee
Ah, ou ça?
Ala, ubicate
An hibou and un urubu flew in the blue glue and before
they knew they grew in an aracajú
Mais mon choupou tout doux
Don't fret about it
Tying tapes takes time
for a dime di me
Dante antes,
Levante-se e
cantes,
tantes
Feintes
Fandonie
Che a fari spenti nella notte que não nos deixam dormir
Ir
Ir E Ir
Devenir
Revenir
Pour souffrir
Sans rien dire
Pire
Sentir
S'enfuir
Sans ou,
sans o,
sans eau,
Sanzo,
sancho
Sandokan
Sansão
senzala,
senz'ala,

Anzi :
Con patas compacted com pactos de carrapatos sem sapatos.
Zapata no vuelve.
No me dejes así colgado, mamón!
Ni me mámes, tonton.
Tais-toi, ton toutou a tué mes tétons;
Tens tacto com o meu guardanapo, Apostolis mwu.
How do you do?
Sei tutto giú?
Hein meu bem?
Tá tudo bem com ti tatu?
Tatuareba
Tatua-te
Vous êtes à l'ail
Vous êtes à l'heure
Vous êtes ailleurs.
Ora
Tora
Agora
Evapora
Na outrora
Da Isadora
Allá
La primavera
La prima vera sera ¿será?
O quê será que será?
Ma insomma!
Se cosí lo fan
Se lo fan tutte cosí lo Xilophane,
C'est le paradis
Pas admis
Pas permis
Pas oublier
Es que siempre se olvida algo, el fidalgo
Que es algo sin nalgas, sin luna
Qualquer uma
Qualcuna
Qualcheduna
Qualche duna
Qualche mare
Cosa fare
In an ocean
De palabras
Sin sonido
Tanto mar
Tanto amar
Cómo estar en un inmenso campo de flores, sóla, libre,
jugando con los colores y recordando viejos amores.
Cuántos dolores
Mis dolores
Miss lolita
Mi mamacita

Tá aí pa' ti, papi
Patati
Patata
Patatoum
Petit E
Du freguês
Fo fo fofo
Foux foux foux foux
"Morra o Dantas, Morra! Pim !"
Finks
La tina
Is sinking doooown

(LONG BREATH)

What day is it?
Today is the day
It's the D-day
The day D
The pill of the day after
The day after pill
E mil e mil e mil
sorrisos
do riso que só ri do ciso
Ri do ciso pelo amor de Zeus!
Ri do ciso no rodízio
Hmmm de carne
No!
No!
No!
Not a thing
Nothing
You know nothing Jon Snow.
Ma dai
Ma sí che sai
Até que sai assai,
E sicché sai assai,
Saia
Pra praia
Que caia a saia da tomara-que-caia na beira da marambaia.
Oú six poires et un poireau promèment Pierrot
Avec un gâteau en cadeau
Un caveau en cadeau
Un cadet en cadeau
Au cas où
Le vol
Volé
D'Icare
Ficou a ver navios,
dans le vide.
Fiché non lo vide:
Y su envidia

des rapides pyramides
Forbid the kid to bid his eyelids.

OJO que te vas a ningunear!
¿Pero qué más te da el Dadá?

Tu queres um chá ?

Não, je suis allergique au poil.

À poil

Dans l'arraial bifocal.

Mi carnal

Animal

Pluvial

Temperamental

Da igual

Tu ancestral

Avestruz.

Ou será que não tens luz?

Tchuuss

Alé

Rauss

Rauss aus meinem Haus.

Es ist meine Straße

Moien vu Bartreng!

Alles goed, lekkerding ?

Dring dring

Et bim sim sala bim

Hey man

A man

A men

Amen

Amém,

Ámem !

É tudo só pó de pirlimpimpim !

Vous dormez sur vos deux oreilles

Come, let me sing into your ear;

Those dancing days are gone,

Passó nel riquadro azzurro una fugace danza

Di farfalle, una fronda si scrolló nel sole.

Uma roda de céu ondulando se alarga,

Digamos que é o mar: como o rápido canto

Ou apenas o eco, desenha no vazio irrespirável

Alfabetos de la espuma,

que un día se llevó el mar.

Yo por perdidos los daba.

Yet

He who would know aught of art must learn and then take
his ease

At ease

À l'aise

Delhaize

Delheuze

Zealous

Gelose

Golose di Loreto
Frutteto
Cateto
La somma dei cateti equivale a quella dell'ipotenusa
delusa
Conclusa
La mia musa
Ça t'amuse?
Moi j'accuse;
Non ci riesco
Esco.

SET #2 - NOVALIS

Projeta-se o primeiro trechos dos fragmentos de Novalis em português enquanto eu passo da mesa de luzes para ajustá-las, pego os sapatos de salto alto e vou ao pé dos painéis e começo à "fazer" o texto ao som da máquina de escrever e da música dos Dead Combo.

Excerto 1 pp. 58- 59:

Das *Ausenspiel* gestattet einen äußerst mannigfaltigen Ausdruck. Die übrigen Gesichtsgebärden oder Mienen sind nur die Konsonanten zu den Augenvokalen. Physiognomie ist also die Gebärdensprache des Gesichts. Er hat viel Physiognomie, heisst: sein Gesicht ist ein fertiges, treffendes und idealisierendes Sprachorgan. Die Frauen haben vorzüglich eine idealisierende Physiognomie. Sie vermögen die *Empfindungen* nicht bloß wahr, sondern auch reizend und schön, idealisch auszudrücken. Langer Umgang lehrt einen die Gesichtssprache verstehn. Die vollkommenste Physiognomie muss allgemein und absolut *verständlich* sein. Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Des Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise, wie die Kehle durch höhere und tiefere Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein ?

[O jogo do olhar permite uma múltipla expressão exterior. As restantes variações da fisionomia, ou faces, são apenas consoantes para as vogais dos olhos. A fisionomia é, assim, a língua mímica do rosto. «Ele possui muita fisionomia.», isso significa : o seu rosto é um órgão de expressão perfeitamente acabado, certo e idealizador. As mulheres têm, principalmente, uma fisionomia idealizadora. Não só elas podem expressar os seus *sentimentos* com uma exacta verdade, como também o fazem de uma maneira ideal, bela e encantadora. Não há como uma longa prática, para aprender a linguagem do rosto. A mais perfeita fisionomia deve ser absoluta e universalmente *inteligível*. Poder-se-ia chamar aos olhos um piano de luzes.

Tal como a garganta o faz com os sons mais altos ou mais baixos (as vogais), assim, de maneira semelhante, o olho se exprime por meio de clarões mais fracos ou mais fortes. Não serão as cores as consoantes da luz?]

Excerto 2 pp. 52-53

Schemhamphorasch - Name des Namens. Die reale Definition ist ein Zauberwort. Jede Idee hat eine Skale von Namen - der oberste ist absolut und unnennbar. Die namen werden nach der Mitte zu geimener und gehen endlich in antithetische Namen über - von denen der höchste wieder namenlos ist.

[Schemhamphorasch - O nome do Nome. A verdadeira definição é uma palavra mágica. Cada ideia tem uma escala de nomes - sendo o supremo absoluto e inominável. A meio da escala os nomes vão-se tornando mais comuns e finalmente, transformam-se em nomes antitéticos - dos quais o supremo é, de novo, sem nome.]

Excerto 3 pp. 54-55:

Individueller, selbstgegebener Name jeden Dings.

Individual, o nome que a si próprio cada coisa dá.

Depois de ter passado pelo texto todo uma vez, refaço o primeiro excerto (sempre em alemão), acabando ao centro do palco. Levanto-me e vou para a mesa de luz.

SET #3 - SALINAS

Enquanto recupero fôlego do set precedente, ponho a funcionar o projector, assisto um pouco à projeção, enquanto oiço os seguintes poemas do Pedro Salinas:

XLII

¿Hablamos, desde cuándo?
¿Quién empezó? No sé.
Los días, mis preguntas;
oscuras, anchas, vagas
tus respuestas: las noches.
Juntándose una a otra
forman el mundo, el tiempo

para ti y para mí.
Mi preguntar hundiéndose
con la luz en la nada,
callado,
para que tú respondas
con estrellas equívocas;
luego, reciennaciéndose
con el alba, asombroso
de novedad, de ansia
de preguntar lo mismo
que preguntaba ayer,
que respondió la noche
a medias, estrellada.
Los años y la vida,
¡qué diálogo angustiado!
Y sin embargo,
por decir casi todo.
Y cuando nos separen
y ya no nos oigamos,
te diré todavía:
"¡Qué pronto!
¡Tanto que hablar, y tanto
que nos quedaba aún!".

IX

¿Por qué tienes nombre tú, día, miércoles?
¿Por qué tienes nombre tú,
tiempo, otoño?
Alegría, pena, siempre
¿por qué tenéis nombre: amor?

Si tú no tuvieras nombre,
yo no sabría qué era
ni cómo, ni cuándo. Nada.

¿Sabe el mar cómo se llama,
que es el mar? ¿Saben los vientos
sus apellidos, del Sur
y del Norte, por encima
del puro soplo que son?

Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.

Nombre: ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre!

La voz a ti debida - Pedro Salinas

Quando faltam cerca de 20seg para acabar, vou buscar um caderno que fazia parte da encenação e regresso à mesa de luz passeando enquanto leio o caderno vermelho :

Agora vou botar uma luzinha da seleção!

SET #5 - SAMBA

Mudo as luzes com a fala precedente e ponho a música Rapunzel da Daniela Mercury :

Orale amor, cómo es que se hacía esto? Okey, esto no es salsa, no es cumbita, ni tanto menos chachachá! Eso, muévele las caderitas, pero a ritmo, y AAAAZUCAR ! No, no te pierdas ya!

Ok, ahora le das con la danza del cuadrado, como es que era esto? Eso así es, ahora lo mismo pero con todo el cuerpo ! Eso mami. A que no eres gringa! No eres gringa. No eres tan gringa así !

T'as déjà fait tout ça sur la tectonique ! Plus besoin della danza della doccia! Hell yeah I know how to dance! I'm gonna show you how to dance! No need to be black! Get over the pigmentation! C'est pas ma faute si t'as un complexe d'infériorité à la con and you're just a pink pig! Arretrato! Preconceituoso de merda!

Qu'est-ce qu'ils y a? Qu'est-ce que t'as? J'ai pas besoin de traduction, ci arrivo da sola! Aaah, que no parezco brasileña! Cuál es la cara de Brasilia pues? Não não, é verdade sim, eu não pareço brasileira, toda mulher brasileira é bela, recatada, do lar. EU FALO MERMO MUITO PALAVRÃO! MULHER TAMBÉM FALA PALAVRÃO PORRA! Vai ver lá na esquina se eu não tô!

Ou d'accord je me calme, deixa eu extravazar com a Daniela Mercury que eu sossego o meu tempero! Vem cá meu bem, brinca comigo, deixa que eu te ensino; pero así no puede ser! Tienes que soltarte un poco! Stop being so uptight! Togliti la scopa dal culo, prend ton ego the merde, agora não precisas mais dele. Siente el ritmo en la sangre, pas dans la tête. You're too much in your head!

Come on, smash your ego on the floor and finish it, one foot at the time!

And when you think you can't anymore, invocale a la pachamama e todos os orixás. Pensa na URSAL, alla miseria della gente, alla força do trabalhador, à tous ceux qui sont venus avant toi, a um Brasil feliz de novo como será? (E vai!)

Acabada a dança, tiro o volume dos media, volto a pôr as luzes iniciais, focando só o espaço central da esquerda onde estão o banquinho e o tripé.

Set #6 Greek monologue

Volto a pôr o microfone no tripé, ajustando-o, respiro e:

Μακάρι να ήμουν Ελληνίδα. (Makári na ímoun ellinída). Το ξέρω ότι δεν γίνεται. (To xéro óti then gínetai). But being an immigrant for most of my life, και τώρα που είμαι στην «πατρίδα» μου, πάλι ξένη είμαι (kai tóra pou íme stin "patrída" mou, páli xéni íme.)

Ακόμα και ο φύλακας της σχολής με ρωτάει (Akóma kai o fýlakas tis scholís me rotáei):

"Não é estrangeira, pois não?"

"Porquê? Pareço?"

"Ah não, deve ser do vidro..."

says he with a hint of shame in his voice.

Ναι, λες και λίγο γυαλί θα μπορούσε να είναι η αιτία που κατάλαβε λάθος την ταυτότητά μου (nai les kai lígo gialí tha boróuse na ine I aitía pou katálave láthos tin taftótitá mou).

Εύχομαι στ'αλήθεια να ήμουν Ελληνίδα, ή ότι θα μπορούσα να μιλήσω σωστά τα ελληνικά, τουλάχιστον όσο είμαι στην Πορτογαλία (Éfhome st'alíthia na ímoun ellinída, í óti tha boróusa na milíso sostá ta elliniká, touláhiston óso íme stin Portogalía).

Έτσι θα μπορούσα να προσποιούμαι ότι δεν είμαι ούτε Πορτογαλίδα ούτε Βραζιλιάνα (Étsi tha boróusa na prospioúme óti then íme óute Portogalída, oute Vraziliána).

Potrei fare come in Italia, dove tutti mi credono italiana finché non si perdono nell'assurdità dei miei dialetti e si meravigliano di come riesco a parlare così bene una lingua così difficile.

Τα ιταλικά δεν είναι δύσκολα (Ta italiká den eínai dýskola).

They say Greek is very hard to learn, αλλά εγώ δεν τα βρίσκω δύσκολα, τα βρίσκω αληθινά και συναρπαστικά (allá egó den ta vrisko dýskola, ta vrisko alithiná kai synarpastiká).

Every day of the week: Δευτέρα, Τρίτη, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, Σάββατο και Κυριακή μόνο ένα πράγμα σκέφτομαι: την ελληνική επανάσταση που θέλω να κάνω (**Theftéra, Tríti, Tetárti, Pémpiti, Paraskeví, Sávvato kai Kiriakí, μόνο ena práγμα skéftome: tin ellinikí epanástasi pou thélo na káno**).

Δεν ξέρω ακριβώς πώς θα γίνει, αλλά ξέρω ότι πρέπει να συμβεί! (**Then xéro akrivós pós tha gíni, allá xéro óti prépi na simví!**)

O grego é a única língua que eu consigo falar sem compreender. E sem sotaque.

FIM

ANEXO 2 – FICHA TECNICA

Polý Kósmos ordem da tecni-cidade.

SET UP :

Luzes : MESA DE LUZES
TELEFONE

Props : saltos altos by the mesa
Projector con otturatore coperto

Entrance stage left from behind the panel - alzata di cornetta - ir para mesa de luz:
Baixar luz telefone
Aumentar luz banquinho.

SET 1

Togliere suono micro + baixar luz banquinho e pôr luzes alemã
Abrir obturador
Ir para a mesa, far partire il video e prendere i tacchi.

SET 2

Pôr video Salinas

Set 3

Verso la fine, andare a cercare un quaderno, parlando PT do BR e prendere il micro.
Accenderlo, testando dire:

"Agora vou botar uma luzinha da seleção"

Pôr luzes *Samba*

SETS 4

Baixar as luzes do Samba
Pôr vídeo corrector
Aumentar luzes banquinho
Levar o micro pro tripé

SETS 5 & 6

Ir para a mesa, apagar as luzes.
THE END

ANEXO 3 – TEXTO DO VIDEO SET 5

29.03.14

A minha alma se multiplicou,
Se dividiu e se espalhou.

25.05.14

Un suspiro,
Una mirada,
El margen de su sonrisa.
Donde empieza el sentimiento,
Se acaba la realidad.
El cuerpo y sus formas,
Un fin con un principio.
Un principio que empieza
Sin comenzar.
¿Por dónde andarán nuestras piernas
cuando caminamos?
¿En qué ciudad nos encontraríamos si no
nos hubiéramos dejado llevar por las
intermitencias de nuestros destinos?

10.06.13

As the sun goes down
So goes I
As the train passes by
[station by station,
Duty by duty]
So goes I.

The sky transmutes its colours
And I assimilate my borders.

22.07.08

Le matin
Car parfois on dit des choses tout bas pour
se faire entendre;
et parfois on parle dans une autre langue
pour se faire comprendre.

11.10.16

Je danse parce que
Je me méfie des mots.

22.01.13

You have your own wind, do as you please.

29.03.14

A pigna calma si multiforma,
Si direzione e si spaventato.

25.05.14

Un sorpresa,
Una mikado,
El marzo de su concisa.
Tonte sorpresa el sentimiento,
Si abracadabra la reality show.
El cuerpo y sua formas,
Un fim con un principe.
Un principe che sorpresa
Sim come a pranzo.
Por tonte anti mafia chioistro piernas
curando capitare?
¿En che coisas nos encontraríamos si no
nos Honduregnos tassato lavar por las
intermitências de chioistro destino?

10.06.13

Asino tre sun goes down
Só goes DAI
Asino tre sun passes bu
[station bu station,
Dite bu duty]
Só goes DAI.

Tre Lucy in the diamonds tramontate it's
collane
And DAI associare my pozze.

22.07.08

Le marine
Carmen perdunque oltre dir dea cose tout
atrás pior si fiere entender; te perdunque
oltre pervinci danza dune autore langue por
si fiere comprendere.

11.10.16

Je danar percifal che
Je me maledizione dea Mozart.

22.01.13

Su trave your Wind, dodo asino Su eddai.

OUTRAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, Antonin. *L'énonciation ou L'épreuve de la cruauté*. Genève: Librairie Droz, 1997.
- Augé, Marc. *Não-Lugares*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Letra Livre, 1992.
- Beckett, Samuel. *Mal vu mal dit*. Trad. Renzo Guidieri. Torino: Giulio Einaudi editore, 1986.
- Camus, Albert. *L'étranger*. Paris: Folio, 1972.
- Cuomo, Vincenzo. *Le parole della voce - lineament di una filosofia della foné*. Salerno: edisud salerno, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Éditions Classique Garnier, 1964.
- Dobrez, L.A.C. *The existential and its exits*. London: Bloomsbury Academic Collections, 2013.
- Esslin, Martin. «The Theatre of Absurd.» *The Tulane Drama Review* May 1960: 3-15.
- Galeano, Eduardo. *Las Venas Abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1980.
- Novarina, Valère. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2011.
- Queneau, Raymond. *Esercizi di stile*. Trad. Umberto Eco. Torino: Einaudi, 1983.
- Rodari, Gianni. *Grammatica della fantasia*. Trieste: Edizioni EL, 2010.
- Um Filme Falado*. Réal. Manoel de Oliveira. Interpr. Leonor Silveira, et al. 2003.
- Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.