

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PARA UMA DRAMATURGIA DA VOZ E DO SILÊNCIO

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ENCENAÇÃO

Maria João Ramalho Rocha

Amadora, Maio 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

PARA UMA DRAMATURGIA DA VOZ E DO SILÊNCIO

Maria João Ramalho Rocha

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - Encenação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes.

A m a d o r a , M a i o 2 0 1 3

Agradecimentos

Ao Professor Doutor David Antunes, meu orientador, pelo rigor científico, a inteligência e a generosidade com que me desafiou, inquietou e apoiou não só durante todo o Mestrado como, mais concretamente, na fase de desenvolvimento desta Dissertação.

Aos Professores Doutora Eugénia Vasques, Doutor Armando Nascimento Rosa e Doutor Paulo Morais-Alexandre, pelo incentivo intelectual e exigência.

Aos colegas de Mestrado, pela camaradagem estimulante.

Resumo

Pelas suas características físicas, a voz estabelece uma relação tátil entre os participantes de um espetáculo - atores e público - unindo-os fisicamente. Por outro lado, podemos decidir viver de olhos fechados, na escuridão, mas não nos é dada a liberdade de viver em silêncio. Assim, é surpreendente que, em teatro, a dramaturgia da voz e do silêncio esteja subalternizada em relação à dramaturgia do texto, do movimento, do corpo, da luz, dos figurinos ou da cenografia. Ainda mais surpreendente é o facto de, na generalidade, quando se fala em dramaturgia do som, haver uma preocupação maior com os ruídos ou a música do que com voz ou o silêncio. Nesta Dissertação, procuro encontrar e analisar contributos para uma reflexão sobre as questões da dramaturgia da voz e do silêncio, que agrupo nos seguintes capítulos: Teatro e Comunicação; Teatro - o som e a imagem; A voz e a palavra; Gritos e murmúrios; Ritmo, energia e vibração; Silêncio - presença e ausência.

Palavras-chave: Acústica; Comunicação; Silêncio; Voz.

Abstract

Through its physical characteristics, voice establishes a tactile relationship between actors and audience, by uniting them physically. On the other hand, we may decide to live with closed eyes, in the darkness, but we are not given the freedom to live in silence. Thus, it is surprising that in theater, the dramaturgy of voice and silence is overwhelmed by the dramaturgy of the text, the movement, the body, the light, the costumes and the set design. All the more surprising, in general when it comes to dramaturgy of sound, there is a greater concern with the noise or the music than with the speech or the silence. In this dissertation, I seek to reflect upon the dramaturgy of voice and silence, which I analyze in the following domains: Theatre and Communication; Theatre - sound and image; Voice and words; Cries and whispers; Rhythm, energy and vibration; Silence - presence and absence.

Key Words: Acoustics; Communication; Silence; Voice.

Maria João Ramalho Rocha

Para uma dramaturgia da voz e do silêncio

Índice

Introdução -----	5
Capítulo I – Teatro e Comunicação -----	12
Capítulo II – Teatro: o som e a imagem -----	22
Capítulo III – A voz e a palavra -----	37
Capítulo IV – Gritos e murmúrios -----	47
Capítulo V – Ritmo, energia e vibração -----	62
Capítulo VI – Silêncio - presença e ausência -----	74
Conclusão -----	96
Obras citadas -----	97

“ Il n’y a pas de doctrine vraie en art,
parce qu’on se lasse de tout
et que l’on finit par s’intéresser à tout.”

Paul Valéry

Introdução

Todos os anos, no início do Verão, a Companhia Rafael de Oliveira chegava à cidade, com o seu Teatro Desmontável e os seus espetáculos. A família Oliveira e a família Frias, seus primos, eram os atores. Tinham em cartaz, invariavelmente, os mesmos textos, com os mesmos cenários e os mesmos figurinos e só de vez em quando traziam um novo espetáculo. Representavam, alternadamente, cerca de uma dúzia de peças, durante dois ou três meses, para plateias cheias. A conversa entre os habitantes da cidade era sempre de imenso entusiasmo e todos queriam ver, de novo, este ou aquele espetáculo, discutindo, com detalhe, a razão da escolha: “Ah! Aquela do mendigo...”; “Eu quero ir ver outra vez a das duas irmãs!”; “Gosto muito daquela que tem a desfolhada!”; etc. A partir da idade possível, também fiz as minhas opções. Sem dúvida, eu não iria perder *As Pupilas do Senhor Reitor* (adaptação do romance de Júlio Diniz). Os meus pais deixavam-me ir sempre que a peça repetia e eu já tinha o texto na memória.

Anos depois, perguntei-me a razão de um tão grande interesse em assistir a espetáculos cujo texto, atores, ação, cenários e figurinos eram exatamente os mesmos, já conhecidos. A razão que encontrei foi a de, entre os componentes que assinalei na frase anterior, haver um que não deveria lá estar: atores. Quem nós íamos ver, de novo, eram as personagens representadas, não os atores.

Mesmo tudo permanecendo na mesma, as personagens eram sempre diferentes, porque eram humanas, dependiam da vida de cada um dos atores em cada momento específico da

representação. Donzelas e galãs jovens ou envelhecidos, nobres e povo, santos e vilões, as personagens estavam ali, criavam uma união conosco e faziam-nos ver e ouvir uma realidade sem tempo nem espaço. Descobri também a razão pela qual “As Pupilas...” era a minha peça favorita. Numa das cenas, que ainda hoje sou capaz de descrever em detalhe, uma jovem (a “trigueira” menina Francisca, filha de João da Esquina), descendo uma escada, falava com um defeito na voz que a tornava inesquecível: “Pai*th*inho, a mã*eth*inha manda di*ther* que o pai*th*inho pode ir tomar o caf*eth*inho.”. Não me interessava que a atriz tivesse mais vinte ou trinta anos do que a personagem, nem que pesasse mais vinte ou trinta quilos do que o imaginário induziria. O efeito provocado por aquela voz a dizer aquela frase era fulminante, como se de ópera se tratasse e eu tivesse diante de mim Maria Callas.

Quando vou ao teatro apenas quero que, nem que seja por um segundo, aconteça alguma coisa que me transporte para lá do tempo e do espaço reais onde me encontro. Conheço, muitas vezes, o texto que vai ser representado e sei que não são as ideias que ele contém que me vão surpreender. Os encenadores sabem isso e procuram expressar na encenação os elementos que tornem a sua obra única, como se fosse possível ela não ser única, pois não tenho como conhecê-la de outro modo. O tempo e o espaço em que sou espectadora daquela obra são únicos, para mim e para os atores. Não há repetição possível. Haverá, talvez, fotografias, ou vídeos, ou relatos de vária espécie, sobre outras produções do mesmo texto, que fomentam a vontade de encontrar outro modo de o apresentar, estimulando uma criatividade abrangente, que se desenvolve por todas as áreas artísticas imagináveis. E, no entanto, o ator contém em si os elementos que tornam o espetáculo único, irrepetível e efêmero. Apenas o ator, com a sua ação, transporta consigo esse poder. Todos os outros elementos de cena são materiais, repetíveis e perenes.

A ação do ator, em cena, tem duas vertentes: corpo e voz. Tanto o corpo como a voz podem estar em ação/movimento ou em ação/estática, sendo as duas situações equivalentes em valor dramático.

Procuro refletir, nesta dissertação, sobre a relação da voz do ator com o público, mas, também, sobre a cena com ausência de voz. A voz e o silêncio serão considerados como elementos efêmeros potenciadores de uma relação entre humanos que não se conhecem, mas que partilham um imaginário de tempo e espaço. Muitas vezes, as questões analisadas interpenetram-se e são comuns a vários capítulos, mas, em cada um deles, há uma ideia-chave definida pelo seu título.

No Capítulo I – Teatro e Comunicação – pretendo encontrar uma definição específica para o tipo de comunicação criada no ato teatral. Desde os primeiros momentos até aos dias de hoje, o processo desenvolveu-se numa articulação permanente entre um texto fixado, hipoteticamente eterno, e um ato efêmero de ação de um ator que entra em conexão com um ou vários espectadores. Este é um processo de comunicação poética, pois, embora utilize canais equivalentes a muitos outros atos de comunicação direta de homem para homem, a mensagem produzida refere uma realidade fora do mundo real. Uma realidade que não sabemos se existe, mas saberemos se estiver em falta, como a definiu Wayne Booth: “would be missing if we had only the primary world” (390). No século XX, a comunicação teatral autonomizou-se relativamente a um modelo de narrativa linear a que estava sujeito, e passou a produzir momentos, realidades passíveis de existirem por si, sem necessidade nem objetivo de interpretação, nem qualquer pretensão de imitação do real. Quando se pretende que seja real, é real, não é imitação. Quando se pretenda que não seja real, pode ser tudo, sem limite. No entanto, a conexão entre ator e espectador é um elemento essencial do ato teatral, que permanece constante enquanto a comunicação poética existir, estabelecendo sentidos

inequívocos entre os componentes humanos do processo. A essa conexão chamamos “presença” do ator, ou “aura”, ou “carisma”.

No Capítulo II – Teatro – o som e a imagem – faço uma reflexão sobre as características próprias dos dois diferentes meios de comunicação: som e imagem. A criação teatral constrói-se, essencialmente, em função da visão e da audição (embora haja experiências diversas que pretendem atingir os outros sentidos). A natureza da comunicação poética, que é o teatro, pode ser comparável à do cinema, pois, tanto num, como no outro meio, o ator é o elo mais forte. No entanto, as condições de emissão são muito diferentes. As características físicas do som permitem que, em teatro, haja um toque verdadeiro, físico, do ator no espectador, provocado pelas vibrações do ar emitido pela sua voz, sem intermediação técnica. A voz do ator é um gesto seu – uma ação sua – que toca verdadeiramente o espectador. A relação física que estabelece é real. Esquecer esse facto e dar uma dimensão à cena mais vocacionada para a visão do que para a audição é desperdiçar uma conexão única entre os dois lados participantes do espetáculo. Mas esse toque não acontece apenas numa relação única ator-espectador. Ele percorre toda a cena e toda a sala onde está o público. Transporta consigo, por isso, uma dimensão de comunidade que abrange todos os que estão presentes. Do mesmo modo, todo e qualquer som produzido por um elemento do público, por mais subtil que seja, vai tocar os atores em cena e os restantes espectadores. A tendência atual para a utilização de manipulação tecnológica da voz, em teatro, transforma, muitas vezes sem consciência disso, a natureza da comunicação poética que é o teatro, pois materializa, igualizando tecnicamente, o que é tão individual como uma impressão digital: o timbre de uma voz.

O Capítulo III – A voz e a palavra – é dedicado à reflexão sobre a natureza e funcionalidade da voz e da palavra e à sua importância para a evolução da humanidade. Quando falamos de comunicação poética, o valor da voz e a utilização das palavras potenciam

as possibilidades infinitas que os criadores aspiram atingir. Entre o comunicar informação, fazendo pensar e refletir, ou emoção, fazendo sentir, o espetáculo acontece. Textos em prosa ou em verso, com intenção objetiva de criar um determinado clima emocional, para além das ideias que transportam ou não, continuam mantendo o teatro ligado à música e à poesia, tal como no início da sua existência, embora de forma tão subtil que muitas vezes não o reconhecamos como tal. A voz resulta da produção física de som, cuja natureza está estudada e compreendida, mas o sentido da sua aplicação é ilimitado e poderá, ainda, seguir caminhos por descobrir. A utilização de palavras com sons específicos, que desbloqueiem no espectador memórias afetivas ou outras, pode potenciar uma universalidade da linguagem, como no caso das onomatopeias, mas, pode também torna-la situável num determinado contexto, sem condições para dele sair, impedindo até, em extremo, a sua tradução para outra língua.

No Capítulo IV – Gritos e murmúrios – analiso várias teorias sobre a evolução da linguagem humana e detenho-me no trabalho de dois dos mais importantes homens do teatro europeu, no século XX, para quem a voz do ator foi um instrumento de trabalho fundamental: Antonin Artaud e Peter Brook. Curiosamente, estes dois homens descobriram fontes fundamentais para a sua linha de trabalho no pensamento oriental, Artaud, no Teatro de Bali, e Brook, na epopeia hindu *Mahabharata*, tendo, posteriormente, alargado as suas experiências a muitas outras culturas consideradas primitivas, tanto no Oriente como em África. Segundo estas culturas, entre o murmúrio e o grito a expressão da voz humana canaliza as energias físicas que, se acomodadas às energias do planeta e do universo, podem estabelecer equilíbrios construtores ou desequilíbrios demolidores da sua harmonia. Embora no Oriente estas teorias pertençam ao domínio do religioso, numa religiosidade definida pelo equilíbrio entre o Homem e o Universo, Artaud e Brook trouxeram-nas para a arte, num quase retorno às origens do teatro que, no mundo ocidental, terá derivado de manifestações públicas de uma articulação entre o Homem e o Divino (Brockett). Entre a metafísica e a física, a voz possui

uma materialidade com a capacidade de alterar o ambiente onde se projeta, seja em forma de grito ou de murmúrio.

O Capítulo V – Ritmo, energia e vibração - contém uma análise do trabalho e das teorias desenvolvidas por vários precursores que antecederam Artaud e Brook. A compreensão de que ritmo, energia e vibração são elementos tão ou mais importantes na criação de um espetáculo, para que a conexão entre criadores e espectadores se estabeleça, como as ideias que se pretendem transmitir, acompanhou as várias épocas de criação, desde a escrita inicial em verso até à generalização da prosa. A necessidade de conceber uma comunicação poética que determine não só um espaço – o local de ação e a ação – mas também um tempo original e único, obriga à criação de unidades de tempo que podem ser induzidas pelas falas, pelas ações ou pelas pausas. A relação perdida com a música ou com o ritmo determinado pela métrica do texto em verso obrigou à procura de outros pontos de referência, retornando, mesmo que imperceptivelmente, a eles, como indutores de uma medida necessária à construção da “realidade” poética. Diderot, Stanislavski, Rudolph Steiner, Dalcroze, Appia, entre outros, são alguns dos nomes que, pela via do pensamento oriental ou do pensamento europeu, prepararam o caminho para a reflexão sobre o sentido da voz e do silêncio.

O Capítulo VI – Silêncio – presença e ausência – é o tudo e o nada. É a folha branca que, por ser branca, contém todas as cores do espectro luminoso e sobre a qual, no entanto, dizemos que está vazia. Sem os cinco Capítulos anteriores não seria possível chegar a este, porque é necessário compreender o som para entender o estado impossível de silêncio. O silêncio é o NADA, o Nada = nascida e o Nada = não existente. É um paradoxo. A sua utilização dramaturgica é inquietante, pois aponta para o vazio, para a morte. É um NADA que incomoda, logo, existe. Os criadores que se propõem a utilizá-lo, tendem a enganar-nos. Diderot assinalou a importância das pausas para a emoção, como parte da narrativa,

completando-a, Maeterlinck preconizou o silêncio como “personagem sublime”, válida por si, Beckett criou pausas que permitiam às suas personagens ficarem rodeadas de vazio, viverem em espaços não reais, e Abramović propõe encontrar no silêncio o elemento de conexão com o seu espectador, criando, através dele “an energy dialogue”. Através do silêncio/não silêncio, Marina Abramović leva ao extremo a criação da comunicação poética, condensando-a na sua capacidade pessoal para construir e emitir “presença”. Para o trabalhar, Abramović segue Artaud, Brook e Rudolph Steiner e encontra o caminho para o Oriente. O silêncio apresenta-se como um desafio mortal, ligado ao vazio absoluto, à ausência de ser ou, em alternativa, à pertença a uma energia eterna.

I - Teatro e Comunicação

Condicionada pelas leis da Física, regulamentada pela necessidade de sociabilização e libertada pela indispensabilidade de uma poética que acompanhe o homem no sentido da utopia, a voz humana é parte de um elemento fundamental do processo de agregação e desenvolvimento das sociedades – a comunicação. Não sendo o único, pois o gesto também transporta consigo elementos de comunicação, a voz permite uma definição mais concreta do significado que se pretende transmitir na transposição do pensamento contido no ato de comunicar. A supremacia da voz em relação ao gesto deriva também das características físicas que lhe dão uma consistência sólida, tornando-a tátil através do espaço que, convencionalmente, os seres humanos estabelecem entre si como parte estruturante da sua individualidade. Eu sou o meu espaço físico, ocupado pelo meu corpo, mas também o espaço aéreo que me envolve, que eu desenho sem fronteira definida e onde deixo entrar apenas quem eu autorizo. A violação desse espaço aéreo, percebida através do olhar ou do cheiro, provoca uma sensação equivalente ao toque físico. Quando entramos num elevador cheio de pessoas sentimos essa violação, mesmo que ninguém esteja em contacto real connosco, porque deixamos de dominar a distância que nos separa dos outros. A voz ocupa esse espaço mas, na generalidade das situações, não achamos isso estranho e aceitamos como natural sermos “violados” pelo pensamento dos outros através do contacto das suas vozes. No entanto, a efemeridade da comunicação pela voz não proporciona a fixação do conhecimento indispensável à apropriação e à evolução do conhecimento. Assim, embora a eficácia tátil da comunicação do pensamento através da voz seja poderosa, porque é um processo físico, ela desaparece sem deixar rasto no momento em que o emissor deixa de a emitir e a memória do recetor deixa de a conter, ou a deturpa. Por isso surgiu a escrita, como modo de fixar o pensamento ultrapassando os limites do tempo e do espaço, substituindo, pelo seu registo, a efemeridade do gesto e da voz. Por isso surgiram as representações pelo desenho, pela pintura

ou pela fotografia. A invenção da escrita corresponde a uma capacidade criativa de conceção de sinais, que irão por sua vez permitir o desenvolvimento de discursos e de comunicação de “ausência”. Através da escrita, o sujeito comunica para lá dos limites da vida real, do tempo e do espaço, deixando a sua comunicação – o seu pensamento – disponível para muitos outros recetores, contextos e possibilidades de interpretação.

Il faut, si vous voulez, que ma « communication écrite » reste lisible malgré la disparition absolue de tout destinataire déterminé en général pour qu'elle ait sa fonction d'écriture, c'est-à-dire sa lisibilité. Il faut qu'elle soit répétable — itérable — en l'absence absolue du destinataire ou de l'ensemble empiriquement déterminable des destinataires. Cette itérabilité — (iter, derechef, viendrait de itara, autre en sanskrit, et tout ce qui suit peut être lu comme l'exploitation de cette logique qui lie la répétition à l'altérité) structure la marque d'écriture elle-même, quel que soit d'ailleurs le type d'écriture (pictographie, hiéroglyphique, idéographique, phonétique, alphabétique, pour se servir de ces vieilles catégories). (Derrida, Signature 375)

É exatamente no momento em que a escrita começa a sua implantação generalizada no mundo ocidental que surge o teatro. À função didática da escrita, de passagem dos vários tipos de conhecimento e pensamento – científico, filosófico – junta-se o ato de fixar e comunicar o pensamento poético.

A “presença” do ator, que não implica a sua presença física, ao vivo, depende da sua capacidade para “directing and focusing the audience’s attention in as strong a fashion as possible, and, as a performer engaged in performance, remaining as present as possible in one’s concentration and being” (Erickson 147) ou para “convey charisma, strong engagement with themselves, their roles and/or their work, a particular quality of concentration, and a special “aura”, to use Walter Benjamin’s term from a different but related context” (Allain 193). W. Benjamin considerou a impossibilidade de o cinema comportar a “aura” do ator e esse facto ser uma das determinantes para que a obra de arte “no tempo da reprodução técnica” substituísse o seu “fundo ritual” por outro “constituído por outra prática: a política” (Benjamin 19). No entanto, hoje sabemos que no cinema podemos sentir a “presença” de um ator e que essa presença é determinada, na generalidade das vezes, pelos olhos. Numa das aulas que deu no Strasberg Institute, na Universidade de Nova Iorque, o realizador Nicholas Ray conta como dirige os atores: “I’ll stop the reading ten times on a page if the actors aren’t

looking at each other. This is particularly important in film, because in film the eyes are such very real and visible facets of the human being, while from the stage they are just blurs to anyone beyond the eighth row” (Ray 17). Os olhos, através dos quais sentimos a profanação do nosso espaço envolvente, são os recetores do gesto dos outros, entre os quais podemos considerar os seus próprios olhares. A reação natural à situação do elevador apinhado é virarmo-nos de costas, ou simplesmente olhar para cima, para baixo, para o lado ou para onde encontremos um vazio de olhar de alguém. Se não virmos que nos olham, não sentimos o nosso espaço violado, mas é muito difícil deixar de sentir o contacto comunicacional de um olhar que se vira para nós. Por isso se considera que, em cinema, a “presença” do ator, a sua capacidade para criar empatia – no sentido de conexão – se faz através dos olhos. O espectador não consegue desviar os olhos da tela, pois a tela condiciona-o através do olhar de quem lá está, de uma forma artificial que não o perturba, porque não é humana. Na época do cinema mudo, esse processo de “conexão” através do olhar, na tela, era inequívoco. O ser humano sente-se atraído pelo ser humano, revê-se, identifica-se ou rejeita-o, tem necessidade absoluta de viver em sociedade, mas recusa uma proximidade física não negociada. Em cinema, essa proximidade é artificialmente construída e o espaço envolvente é manipulado. Destruindo as barreiras da vida real, a imagem do ator, em cinema, aproxima-se, muitas vezes, da nossa intimidade de espectador, obrigando-nos, para a nossa análise, a criar um desdobramento da “presença” do ator em “presença/imagem” e “presença/som” e a concluir que a primeira prevalece sobre a segunda, porque nos “viola”, mas numa “violação” que não nos perturba - porque é artificial - antes cria conexão e intimidade. Este tema, muito estudado para efeitos da comunicação publicitária e comercial, foi inicialmente investigado e divulgado não só por Daniel Goleman, professor em Harvard, que o enquadrou dentro de uma área da psicologia a que chamou Inteligência Emocional mas, sobretudo, pelo antropólogo Edward T. Hall, no seu estudo sobre a relação do homem com o espaço que habita.

Em teatro, a distância do ator ao espectador, na generalidade dos casos, mantêm-se nos limites daquilo a que Edward T. Hall chama distância social – de 1, 20 a 3, 60 metros, e distância pública – a partir de 3, 60 m. Não há distância íntima – do contacto físico até 40cm, nem pessoal – 40cm a 1,20m (Hall 133-148). O tipo de comunicação que se estabelece, a nível visual, é tendencialmente despersonalizado, pois a “presença/imagem” fica diluída no espaço. A relação visual ator/espectador não ultrapassa a barreira do socialmente aceitável, ainda que se estabeleça contacto visual direto. A “presença/som” torna-se o elemento base da comunicação e da conexão. Mesmo quando em silêncio, o ator está em “presença”, pois esse silêncio pertence a uma narrativa própria do contexto em que nos encontramos, a uma ação que nos obriga a nela concentrar a nossa atenção – ainda que seja uma ação estática – ou a uma fala que fica em suspenso. Se algum outro som – voz, ruído, música – com origem em cena ou fora de cena, diegético ou não diegético, se intromete, mesmo que o ator continue em cena na ação exata em que se encontrava antes, num momento de “presença” inquestionável, a nossa atenção, invariavelmente, muda de objetivo e a conexão com aquele específico ator desaparece.

Perante esta análise, defendo a hipótese de, em cena, o som da voz do ator ser mais definitivo para o exercício da “presença” – carisma, aura, conexão – do que a sua imagem. A ser verdade, e porque esse som nos atinge fisicamente, a manipulação do espectador (ou do público de um qualquer evento), através da utilização concreta de elementos escolhidos das características físicas do som da voz, passará a ser um objetivo possível. A legitimidade de uma tal manipulação passará pelo conteúdo da comunicação. O teatro, sendo comunicação poética, não poderá nem deverá ficar sujeito a limites, exceto os respeitantes à dignidade do Homem. Mas haverá algum tipo de comunicação que não seja poética?

O problema coloca-se a qualquer comunicador, como se coloca ao artista da palavra. No ensaio *Linguistics and Poetics*, depois de enunciar os elementos da comunicação verbal:

emissor – o que emite a mensagem; recetor – o que recebe a mensagem; contexto – as circunstâncias em que ocorre a comunicação (ambiente sociocultural, época, etc.) e que devem ser familiares ao emissor e recetor; código – o conjunto de signos que formam a mensagem e que deve ser, pelo menos parcialmente, comum ao emissor e recetor, Jakobson afirma:

The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language. This function cannot be productively studied out of touch with the general problems of language, and, on the other hand, the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function. Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification. Poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. (Jakobson 356)

Teremos pois que, segundo o autor, a comunicação verbal contém sempre uma função poética, mesmo quando não se habita o ambiente da arte. Penso, no entanto, que ter uma “função poética” não equivale a ser uma “comunicação poética”. Por função poética entendo a indispensabilidade de criar empatia, de entrar no domínio do não racionalizável ou, a aceitar a proposta de que a voz pode ser fundamental para esse processo, entrar no domínio científico da Física, considerando que a ele se deve a conjugação de elementos portadores de emoção. Assim, o ator, em cena, terá uma função poética equivalente a qualquer outro comunicador: professor, político, jornalista, padre. Sem “presença” do comunicador, ou seja, sem complementar o significado da ideia que quer transmitir com elementos de emoção/conexão, a comunicação não será eficaz pois não fará a ligação entre o comunicador e o recetor. No entanto, “comunicação poética” será outra coisa. Será a emissão de pensamentos sobre uma realidade que não pertence ao mundo primário, aquele das coisas concretas em que vivemos, dos objetos que nos rodeiam, mas sim a um mundo secundário, que existe apenas na imaginação de quem o cria e de quem dele recebe notícia. Esta é a natureza da Poética, uma obra do homem construída no imaginário, a partir do mundo real. Este “a partir de” define que não há um processo de imitação absoluto. Conforme defende Wayne Booth, o processo implica acrescentar, refazer, reformular e o artista sente o prazer de encontrar e criar uma

nova realidade, não palpável, que “would be missing if we had only the primary world” (390). Podemos não saber que existe, mas saberemos que é necessária, se estiver em falta. O dramaturgo, o encenador e o ator estão ligados numa arte que, pela sua natureza original essencialmente verbalizada, contém em si, paradoxalmente, a fórmula de criação de um ato comunicacional perigosamente construtor de barreiras – porque dependente de signos contextualizados, de uma língua e de códigos gestuais – e, em simultâneo, a qualidade poética que lhes permite ultrapassar essas barreiras indo para além do texto-significado, em plena liberdade criativa. Neste sentido, o ensaio de Susan Sontag, *Contra a Interpretação* (1966), clarifica: “Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de «significados» ” (4). A comunicação poética ultrapassa a necessidade de emitir palavras pelo seu significado intelectual, repleto de possibilidades de análise e explicações, utilizando-as como sons provocadores de ambientes emocionais capazes de estabelecerem ligações não racionalizadas de cumplicidade, rejeição, afetividade, inquietação ou outras.

A cena final de *Divinas Palabras, Tragicomedia de Aldea*, texto dramático de Ramón del Valle-Inclán, publicado em 1919, descreve um episódio exemplar da potencialidade misteriosa das palavras, numa narrativa linear com um significado poético que junta público e atores em cena no mesmo lado da comunicação, separando em absoluto de todos os outros o ator protagonista. A cena passa-se no adro de uma igreja de uma aldeia galega, onde a mulher adúltera do sacristão, apanhada em flagrante pecado, está prestes a ser apedrejada pela população. O marido, para a salvar, grita, em castelhano, as palavras ditas por Cristo, quando confrontado, segundo a Bíblia, com uma situação equivalente – “Quien sea libre de culpa, tire

la primera piedra!”. A população não reage, atua como se não o ouvisse, continuando no seu propósito. Em desespero, o sacristão toma a decisão de dizer:

REZO LATINO DEL SACRISTÁN – Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.

Valle-Inclán continua a escrita da cena com a seguinte didascália:

El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada, y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales... ¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias, y cambia el sangrento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquite con sobresalto, y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros. (Valle-Inclán 142)

O que assinalo neste exemplo, é o facto de o dramaturgo ter comunicado através de uma frase cujo significado ele sabia ser desconhecido, porque dito numa língua que o povo desconhece, tanto para as personagens em cena como para a generalidade do público. Também não utilizou as palavras como um valor meramente sonoro (isento de significado), válido apenas pela sua existência acústica. Ao explicitar “Rezo latino del Sacristán”, o autor pretende que a oralidade da frase seja imediatamente ligada à imagem de um padre. Para as personagens isso equivale a um efeito pavloviano – ele fala e nós ficamos passivos porque a nossa memória emocional nos transporta, pelo latim, para a obediência e para o céu – e para o público equivale a: ele fala de forma litúrgica e o povo fica passivo, porque sabemos que o povo vive dominado pelos representantes da Igreja. Por outro lado, o público terá entendido o significado da cena porque a identificou com a cena bíblica correspondente, não porque soubesse latim. Assim, este é um caso de utilização das palavras com um propósito desbloqueador de memória emocional e provocador de ação – a ação de pararem a ação que parecia ser impossível parar. A sua eficácia não é universal, mas ultrapassa um grupo sociocultural restrito do ponto de vista da língua materna e abrange toda uma comunidade religiosa. Qualquer público com educação cristã entenderia, teoricamente, o significado das palavras ditas, perante a cena que se desenrolava à sua frente, mesmo sem entender o significado concreto de cada palavra.

No exemplo seguinte, o dramaturgo exige que o público não entenda a língua em que são ditas as falas das duas personagens, nem que cada uma das personagens entenda o que a outra diz. O que pretende é que haja uma comunicação que passa para além do tempo e do espaço de cada personagem e que o público apreenda a identificação entre os dois, num tempo/espaço comum.

Bernard-Marie Koltès escreveu *Combat de nègre et de chiens* em 1980. A ação passa-se num estaleiro de construção civil no Senegal. Na cena IX, estão duas personagens em cena: Leone, uma francesa de origem alsaciana, acabada de chegar a África para casar com o chefe francês do estaleiro, Horn, e Alboury, um negro que insiste em esperar, junto de uma árvore, que lhe seja entregue o corpo do irmão, morto por Horn. Os dois conversam. Mas a conversa é muito especial, pois falam nas suas línguas de infância: Alboury fala em wolof, enquanto Leone fala em alemão. Durante toda a cena, Alboury não entende o que Leone diz e esta não entende o que é dito por Alboury. A grande maioria do público também não entende o que está a ser dito, pois sendo o texto original escrito em francês, não é expectável que generalidade do público saiba alemão ou wolof. O mais importante, no entanto, é o facto de o dramaturgo fazer seguir esta cena a uma outra onde os dois falam, um com o outro, num francês fluente. Que justifica, pois, que dialoguem numa língua que sabem que o outro não entende? Que pretendem eles comunicar, que é melhor comunicado por palavras que não transportam ideias para o outro, mas que são importantes para si? Acima de tudo, cada um deles transmite a sua identidade original e não a sua realidade presente: Alboury, africano, transporta consigo grandes tempestades (a cena termina com o aparecimento súbito de uma enorme tempestade), cheiros únicos (Leone faz referência a isso noutra cena), sombras aterradoras (Alboury tem um quase poder de se camuflar na árvore), sons sem significado. Leone responde como sabe: a memória da infância num ambiente completamente diverso. O resultado é sublime, pois transporta o conjunto de pessoas presente no espetáculo - atores e

público – a um êxtase de medo e encantamento que se conjugam numa só emoção. A sonoridade cria uma enorme tensão erótica e poética, dá uma dimensão infinita da inquietude que se sente em África e transforma um simples diálogo num momento único. É um diálogo de música. A voz, embora dizendo um texto, vale pela sua sonoridade. Ao escrevê-la assim, o dramaturgo criou uma cena ininteligível mas poética e com uma dimensão de universalidade na comunicação entre as duas personagens: a europeia e o africano. São cerca de sete minutos de teatro universal e de comunicação poética total.

O desconhecimento por parte dos espectadores da língua falada e do significado de cada palavra permite criar uma cena sem a prisão da interpretação, ficando libertos para a comunicação poética. Se traduzido, o texto perderia o seu verdadeiro significado. Os espectadores, unidos na sua ignorância, compõem um grupo homogéneo, ligado entre si pela poética criada.

Poética é pois a palavra-chave da comunicação em arte, pois equivale à construção de uma outra realidade com identidade própria que, embora aparentemente se apresente como imitação do mundo real, promove e assume uma existência autónoma, independente dos seus agentes, tendendo para o domínio do emocional sobre o intelectual.

O teatro, como arte que é, não pode ser encarado sem esta componente de comunicação poética. Sendo a natureza dessa comunicação, em teatro, tal como defendo, essencialmente voz e gesto, elementos base também da comunicação na vida real, será necessário refletir sobre as qualidades atribuíveis à voz que promovem a comunicação, ultrapassando a simples emissão de um significado.

Se, ao lermos um texto escrito estamos, de facto, a apreender também a sua sonoridade, como qualquer músico que lê uma partitura e “ouve” a sonoridade da música, ao emitirmos voz estamos a criar um universo sem história passada nem futura, porque a

efemeridade do som não permite criar um qualquer outro universo que permaneça para além daquele momento único.

Talvez por isso os criadores de teatro sintam a necessidade de comunicar através de elementos que lhes permitam ultrapassar o efémero, deixando traços de si, tal como o dramaturgo faz, através da escrita. Nesse sentido, criam dramaturgias para serem experienciadas e vistas mais do que ouvidas, que contenham objetos que resistem ao tempo e que possam ser fotografados ou filmados: a imagem perpetuará o momento teatral, tal como a escrita perpetuou o momento criativo do dramaturgo. Neste contexto, a participação do som é, tendencialmente, de natureza secundária: sublinha ou completa a ação. Raras vezes aparece como raiz de comunicação (exceto quando transporta um significado, em diálogo ou monólogo) ou como elemento autónomo.

II - Teatro - o som e a imagem.

Porque estamos a falar de teatro, a existência de um ator, ao vivo, através da sua imagem ou da sua voz, é um facto que considero inquestionável. Mas de que modo essa existência se manifesta? “O ator acende os pés e as mãos, / Fala devagar. / Parece que se difunde aos bocados. / Bocado estrela. / Bocado janela para fora. / Outro bocado gruta para dentro. / O ator toma as coisas para deitar fogo / ao pequeno talento humano. / O ator estala como sal queimado.”, diz Herberto Helder (102).

Perante a definição do poeta, o ator não tem limites na sua forma de expressão, é universal. O poeta exprime o sentido poético da comunicação do ator: o ator age e fala universalmente, num ato de comunicação para lá dos limites do real. “Initialement, pensée et *dictum* sont, pour ainsi dire, ivres de l’absolu, du pouvoir qu’a une phrase de dire le monde” (Steiner 36), mas, no momento atual, olhamos para os séculos que nos separam dos primeiros poetas e dos primeiros atores e questionamos a razão pela qual, no teatro, a imaterialidade da poesia começa a ser substituída pela necessidade de materialização. A poética do pensamento, universal, exposta pela palavra, capaz de conter em si o mundo, separa-se e foge do teatro tornando-o situável num tempo e num espaço. A tendência para o condicionar à presença de objetos, assumindo que a emoção e a criação artística implicam a existência de realidades concretas que se apresentem literalmente, tem sido uma constante em crescendo, assumidamente desde o século XIX, mas com raízes anteriores alicerçadas em conjunto com as características de perspectiva na arquitetura de cena. Primeiro, assumiu a forma de imitação/espelho, própria do teatro realista, que se propunha representar o mundo real, físico, através de uma observação objetiva (Brockett 370). Mais tarde, os criadores optaram pela forma de “discursive and practical tendencies that reinforced the assumed literalism of theatrical performance ... The innovations of the 1960s were about theatre people deciding to

turn the theatrical dilemma of art/process's saturation into a virtue and about artists in other forms using the theatrical dilemma to reflect on the status of their own art" (Jackson 127).

Estas novas linguagens levam ao limite a experiência do espetáculo teatral, da comunicação, ou da sua ausência, admitindo teatro com ou sem ator, numa progressão difícil de avaliar: falamos ainda de teatro ou tudo passa a ser arte performativa?

Whether the paradigm shift from theatre to performance has ending or is still just beginning is hard to tell. (Allain 8)

The fact of the matter is that speech-act theory is only one of the many disciplinary strains that contribute to the intellectual ferment surrounding performance, even if it is the orientation most emphasized in literary and rhetorical studies. Scholars drawing from anthropology, sociology, art history, folklore, and media studies have developed vocabularies of performance to understand artifacts and events ranging from parades to television, from story-telling to religious ceremonies. The aspects of performance that these scholars emphasize can be quite different; the theoretical models that they derive may be incompatible, and even the reality principles that they assume may appear to undermine each other. (Jackson 4)

Considero que teatro implica a existência de ator e espectador – como diz Bazin, ao definir a diferença entre teatro e cinema: “O teatro constrói-se sobre a consciência recíproca da presença do espectador e do ator, ... para fins de representação” (168) – e de comunicação entre eles, ou seja, que teatro é uma expressão artística que circula diretamente de homem/ator (que representa) para homem/espectador, ao vivo, num tempo/espço e num processo de comunicação pré-definidos, contendo em si a possibilidade de englobar todas as outras formas de arte - pintura, escultura, música, dança, canto, arquitetura, fotografia, vídeo, etc. - sem limites, mas não permitindo que alguma delas se sobreponha à relação ator/espectador. Isto é, não considero, como teatro, um evento no qual um ator depende de tecnologia e maquinaria para ultrapassar os limites do real na criação artística, como alternativa ao poder de criar uma linguagem e uma comunicação poéticas, pela sua voz e pelo seu silêncio. “Bocado janela para fora./Outro bocado gruta para dentro.” é a definição poética da função poética da comunicação poética do ator.

Lehmann afirma:

... postdramatic theater establishes the possibility of dissolving the logocentric hierarchy and assigning the dominate role to elements other than dramatic logos and language. This applies even more to the visual than to the auditory dimension. In place of a dramaturgy regulated by the text one often finds a

visual dramaturgy... (93). Important contemporary theatre practitioners often have a background in visual arts. (94)

A alteração do suporte da comunicação, em teatro, do domínio da palavra, para o domínio do visual, tende a diluir a poética efémera e a transferi-la para as artes perenes, tornando-a prisioneira de objetos visíveis e palpáveis.

Hegel, na *Estética*, ao tratar das questões da música, escreve:

O seu [da música] conteúdo é o subjetivo em si e a sua exteriorização, longe de pender para uma objetividade no espaço, paira, por assim dizer, no ar, e mostra deste modo que é uma comunicação que, em lugar de ter um apoio sólido, é sustentada apenas pela interioridade subjetiva e não existe senão por e para ela. De tal modo, o som é uma manifestação exterior; porém, a sua característica é a autodestruição, a autoaniquilação. Apenas afetou o ouvido, logo se extingue; a impressão que produz interioriza-se imediatamente; os sons só encontram o seu eco no fundo mais íntimo da alma emudecida e comovida na sua subjetividade ideal. (494)

Esta característica autodestrutiva do som, que morre quando se completa na sua função, pode ser também aplicada às personagens, em teatro. A efemeridade do som – voz, música, ruídos – acompanhando a efemeridade do momento teatral, tem como parceiros de imagem os movimentos e as personagens, também eles efémeros. Tudo o resto – cenários, adereços, figurinos, multimédia, máquinas – são os elementos materiais que temos a certeza de voltar a encontrar exatamente iguais no dia seguinte, mas que dependem da efemeridade para ganhar vida. Será essa, talvez, a verdadeira “comunicação poética” do teatro: transformar em secundário aquilo que materialmente existe e tornar vivo o “subjetivo em si”.

No entanto, atualmente, os criadores de teatro, ao apropriarem-se de outras artes para dar sentido à sua efemeridade, reduzem, introduzindo elementos adicionais, o campo da sua autonomia: o ator, a voz e o gesto, em representação.

Se o ato de um pintor, ao vivo, a pintar um quadro, pode ser considerado como uma manifestação teatral porque o que importa, nesse caso, é o ato de pintar e não o resultado – a pintura – poderemos também considerar que, de facto, ele é pintor, não é ator, não representa, e, na sua identificação como pintor, está a exprimir-se na arte da pintura, na arte de executar pintura e, portanto, num ato real de pintar e não num ato de representação teatral. Aquilo a que Lehmann chama “concrete theatre” – teatro que não imita, é – por oposição a “theatrical

theatre” (98) permite variantes possíveis, que continuarão em desenvolvimento até um infinito inimaginável, que separam o teatro cada vez mais de uma qualquer narrativa ou de um qualquer sentido, em total autonomia. Ao assumirem a designação de teatro, estas variantes interdisciplinares aparecem não como variantes, mas como substitutas de uma evolução formal do teatro que mantenha a supremacia da existência do ator:

In the current context, the term *interdisciplinary* serves sometimes as a facile index of the «new», opposing itself to a *disciplinarity* retroactively construed as old. As such, these terms function as fundamental, if not always helpful, pivots on which questions of theatre and performance studies turn. By extension, questions of interdisciplinarity broach the obscure operations of boundary formation, asking what is inside and what is outside... (Jackson 7)

Para além do cantor, do bailarino e do ator, em nenhuma outra forma de arte o homem se manifesta sem necessidade de utilização de objetos que lhe permitam expressar-se, quer para complementaridade física da sua criatividade – o caso dos instrumentos musicais, quer como forma de expressão materializada de uma ideia – o caso de uma escultura. Terão sido, assim, o canto, a dança e a literatura oral – origem do ator e do escritor – as primeiras manifestações artísticas, poéticas, do homem, quando ainda não tinha inventado os utensílios que o apoiariam na sua evolução. A razão pela qual a técnica, que permite ao corpo e à imaginação do homem expressar-se artisticamente através da voz e do gesto – que inclui o olhar, se deixa subjugar por elementos externos que muitas vezes a sujeitam a uma condição sub-humana de subalternização perante o objeto, é uma questão que levanta não só o problema da identidade do teatro e da sua universalidade como também da identidade do homem na sociedade tecnológica. Poderá o teatro excluir o ator? No seu texto de apresentação do espetáculo *Mandala's Tales*, Anna Monteverdi, diretora do projeto XLAB FACTORY, escreve:

We wanted to immerse the audience in a tale based on sounds, words, and images in constant transformations thanks to the digital technologies; the performers become digital storytellers or cyber-rhapsodists. We wanted, in fact, to create a synthesis of languages and this is possible with the digital system, i.e., it's possible to achieve the ultimate utopia of the avant guard: from Wagner to Kandinski, the concept of the total work of art. (Monteverdi)

A natureza do espetáculo teatral, no entanto, embora efémera, está bem alicerçada em condicionantes físicas, do mundo real, num espaço limitado por três dimensões e num tempo condicionado pelo movimento do universo. Sentados na plateia e de olhar dirigido para a cena, vemos o que nos é dado a ver e o que, por ação da inteligência ou da intuição, decidimos separar do conjunto. Estamos limitados a um lugar que nos atribuíram ou que escolhemos sem ou com intenção mas, mesmo quando nos é permitido a nós, espectadores, circular, não tomamos nunca o controlo da nossa relação visual com a ação, pois não temos o poder de dominar o ponto de vista – no momento em que chegamos junto da personagem X, ela dá uma volta e vira-nos as costas.

Somos espectadores. Olhamos – dirigimos os olhos – e vemos – apreendemos o que se nos apresenta. Ou optamos por fechar os olhos. Ou desviamos o olhar.

Somos espectadores – vemos – mas o que nos é dado a ver é infinitamente menos do que aquilo que vemos, de facto. “Vemos” mais pelos ouvidos do que pelos olhos. O som que vem de cena não implica um ponto de vista rigoroso, para ser ouvido. Chega ao nosso cérebro e lá se mistura com os estímulos luminosos que nos fazem ver com os olhos, com interpretações racionais e emocionais. Leva-nos ao engano e somos capazes de jurar que “vimos!”, quando, de facto, ouvimos. Teremos de tapar os ouvidos, ostensivamente, com as mãos, para deixar de ouvir. Mesmo assim, muitas vezes, sentimos a sua existência através da pele, pelo seu toque. A força do som que nos chega de cena, seja a voz, o ruído ou a música, está na natureza da sua propagação:

O som propaga-se no ar através de um movimento ordenado das partículas que o constituem. Quando fazemos vibrar as nossas cordas vocais, ou quando tocamos uma nota musical num instrumento, fazemos com que as partículas do ar que nos rodeiam entrem numa oscilação que dá origem ao som que ouvimos. A propagação do som no espaço deve-se ao facto de umas partículas transmitirem o seu movimento às suas partículas vizinhas (e assim sucessivamente), levando a que a oscilação inicialmente produzida nas nossas cordas vocais ou instrumento musical se propague através do espaço aberto, até chegar aos nossos ouvidos. (Ciênciaviva)

Pela sua natureza física de transmissão mecânica das partículas do ar, provocando uma sequência de vibrações que se propagam através de todos os corpos sólidos, líquidos e

gasosos que envolvem o ouvinte, o som é o único gesto de cena que toca, de facto, o espectador. Este toque é físico. Não é imaginação nem magia – resultado de poderes extra sensoriais ou extra-humanos. Esquecê-lo ou negligenciá-lo é impedir a única relação íntima e de proximidade física entre o ator e o espectador.

Quando o tocador de flauta obriga a serpente a erguer-se é belo interpretar isso como uma relação mágica, encantatória, entre o som da flauta e a serpente. No entanto, a explicação não pertence ao domínio da magia. O facto de cerca de cinquenta por cento do corpo do reptil viver encostado ao chão faz com que o animal sofra com as vibrações do som que se projetam no solo e esse desconforto obriga-o a erguer-se, para ficar com o mínimo de superfície corporal a sofrer o efeito, pois a vibração das ondas sonoras tem uma velocidade diferente conforme o meio em que se propaga:

No caso em que o meio é um gás, as perturbações que formam as ondas são transmitidas de um ponto a outro através das colisões mútuas das partículas que formam o gás. Desse modo, quanto maior a densidade do gás e quanto mais alta a sua temperatura, maior é o módulo da velocidade de propagação das ondas. Nos meios sólidos, as partículas constituintes estão presas a posições fixas, pelas interações mútuas. Essas interações propagam com grande rapidez as perturbações que caracterizam as ondas mecânicas. Por isso, o módulo da velocidade de propagação das ondas sonoras é maior nos sólidos do que nos gases. As partículas que formam os líquidos estão menos ligadas umas às outras, em comparação com as partículas que formam os sólidos, mas estão mais ligadas se comparadas às partículas que formam os gases. Por isso, o módulo da velocidade de propagação das ondas sonoras nos líquidos é maior do que nos gases, mas menor do que nos sólidos. (EPPAR)

Podemos verificar na tabela que segue alguns exemplos (GEFUFMSM):

MEIO	VELOCIDADE (metros/segundo)
Ar a 20° C	344
Água a 20° C	1450
Ferro	5100
Granito	6000

A serpente não ouve, pois não possui sistema auditivo. Sente as ondas sonoras através do corpo, tem o que se pode chamar um ouvido/corpo e, como se pode perceber pelo quadro, o som atinge-a muito antes refletido pela vibração do solo do que pelo ar, por isso se levanta. O ser humano não é assim tão diferente da serpente, pois embora possua um sistema auditivo que lhe permite distinguir outro nível de características sonoras, não deixou de possuir o

ouvido/corpo, nem de utilizar todos os elementos do meio físico para rentabilizar a comunicação pelo som. Lembro-me de ter ficado muito impressionada, em criança, ao ter assistido, num Western, a uma cena onde o bandido se deitava no chão, o ouvido sobre um carril, pois esse era o método mais eficaz para saber se o comboio se estava a aproximar. O som que “caminhava” pelo carril chegava primeiro do que o som que vinha pelo ar, tal como é demonstrado na tabela. Sem ar, o comboio não produziria qualquer ruído e ficaríamos dependentes do ouvido colocado sobre o carril, para sentir a sua vibração.

As vibrações provocadas pelo som têm a capacidade de destruir uma estrutura sólida. Embora a narrativa do Antigo Testamento ”Gritou pois o povo, tocando os sacerdotes as buzinas: e sucedeu que, ouvindo o povo o sonido da buzina, gritou o povo com grande grita; e o muro caiu abaixo e o povo subiu à cidade, cada qual em frente de si, e tomaram a cidade” (Josué 6.20), possa ser considerada do domínio do mito, não podemos dissociá-la de outras experiências, como a quebra de cristais provocada pela voz (Bush). Se, perante o conhecimento dos fenómenos físicos, o “milagre” de Jericó deixa de o ser, isso não significa que o acontecimento narrado, se repetido hoje, não se transformasse num espetáculo inesquecível para o seu público, pela emoção provocada pela expectativa/resultado e pela congregação de vibrações que, tocando o muro da cidade, também tocaria, de facto, cada um dos espectadores. Somos pois confrontados com o desprezo que manifestamos pela quantidade de estímulos sensoriais que recebemos sem racionalmente os processarmos, mas que nos afetam subliminarmente. Não pensamos neles de forma a estabelecer a comunicação pretendida e desperdiçamos o conhecimento científico na criação artística, quando esta diz respeito à voz do ator. A componente poética da comunicação que o som, nomeadamente o som da voz, pode propiciar, é deixada muitas vezes ao acaso. O elenco de um espetáculo é formado por atores ou atrizes com um aspeto físico que representa o que a personagem sugere - seja pela indicação do dramaturgo, pela imaginação do encenador ou por imposição

comercial do produtor - ou, simplesmente, porque pertencem ao grupo que cria o espetáculo. Raramente se pensa no timbre da voz conveniente à personagem e raríssimas vezes isso é levado em conta, quando um grupo se propõe fazer uma criação. Preocupamo-nos com a altura e a intensidade da voz, se é necessário cantar uma canção, não para a fala. Por outro lado, raras vezes pensamos, ou sentimos que alguém pensou, na conjugação da imagem com o som de cena, mesmo sabendo que ele nos atinge pela vibração dos corpos sólidos (chão da sala, cadeira onde nos sentamos) e chega até nós antes de o ouvirmos através dos ouvidos.

No Séc. XX, o Mundo foi invadido pela comunicação por imagens. A frase atribuída a Confúcio “Uma imagem vale mil palavras” ganhou um protagonismo perverso, tornando-se um *sound bite* provocador nas massas de uma ideia de supremacia da imagem em relação à palavra, e não, como era intenção do filósofo, fazer o elogio do silêncio como método de engrandecimento da posição do Homem no Universo. Na sua análise sobre o Confucionismo, Albert Cavin diz: “Confúcio gostava de dizer que a obra do Céu se realizava no silêncio... que falarmos das coisas celestes quando o sentido das terrestres nos escapa é arriscarmo-nos a fechar as portas à meditação do homem em vez de as abrir” (224).

Para Confúcio, o conceito de TAO não pode ser reproduzido em palavras, é uma vivência. O símbolo



é a única forma de representação da harmonia que deve presidir a essa vivência. Por isso vale todas as palavras possíveis.

A adulteração de sentido da frase foi concebida nos anos 20 do século XX, por um criativo da publicidade, Frederick. R. Barnard, utilizando a credibilidade da atribuição da autoria a um filósofo chinês, e não só serviu os seus propósitos como tem servido os propósitos da comunicação de massas, nomeadamente do audiovisual: informar evitando ou

dispensando a reflexão... Quando se deseja emitir uma mensagem menos consistente e profunda é, na generalidade, mais imediata, rápida e eficaz a utilização da imagem do que do som. A criação de um espetáculo de massas, na atualidade, passa, inevitavelmente, pela espetacularidade visual. A música vende-se pela sua promoção em vídeo e um concerto que queira atrair muito público terá de promover inovações visuais surpreendentes que acompanharão o público até ao concerto seguinte. O século das massas e das redes obriga a outras linguagens, que conduzem a outros públicos. O teatro parece pois seguir esta tendência. À tentativa de criação de uma universalidade comunicacional produzida pela imagem, respondemos criando um teatro assente em imagens, objetos, movimento e luz. Todos os elementos para serem “olhados” são desejados e acolhidos pelos espectadores.

Se, tal como Martin afirma, as novas propostas para a utilização de uma “language of sounds” em teatro são a maior inovação do século XX na utilização da voz, pergunto-me se elas poderão, de facto, dar existência a uma arte performativa isenta de conteúdos objetivamente significantes, mas plenos de poética, que possa atingir a universalidade, num momento em que as redes de comunicação abrangem grande parte da humanidade.

No seu livro *Voice in Modern Theatre*, Jacqueline Martin dedica um capítulo à voz no teatro pós-moderno e refere a professora de voz Kirsten Linklater:

She maintains that we have come to associate words too much with ideas and too little with instinct ... In her opinion, human communication has steadily been deteriorating, becoming fragmented, weakened and even false, since the Elizabethan age, when rhetoric reached fantastic heights, where man could balance emotion, intellect and soul. She attributes this to the fact that words have become banished from the body, and for this reason sees that for a while emotion must be given precedent in order to put the balance right ... Her practice advice for an actor is to hear and feel the text rather than simply see it, so that it can be transformed into sound. (Martin 177-78)

Um novo fenómeno veio, entretanto, conturbar ainda mais esta problemática. Os produtores das novas salas de espetáculo portuguesas, cuja arquitetura tende a esquecer as características acústicas necessárias à prática teatral e as prepara essencialmente para géneros de espetáculo onde o som se propaga através de amplificação eletrónica, começam a adaptar sistemas de reprodução sonora eletrónica à voz dos atores. Aconteceu, por exemplo, em

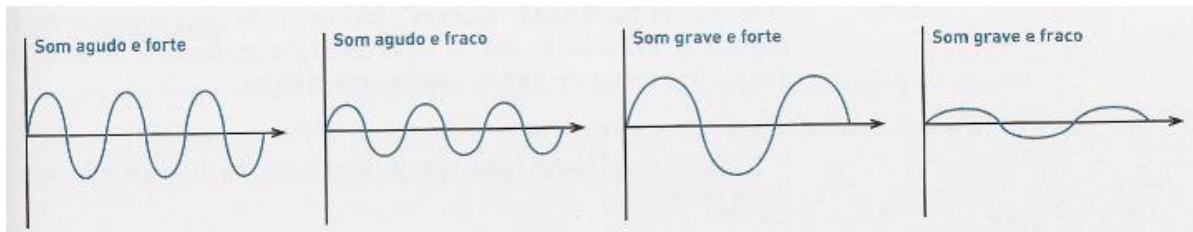
Lisboa, que a equipa que concebeu o projeto de remodelação do Teatro São Luís, que, entre outras alterações, se preocupou com a anulação da inclinação do palco de modo a permitir espetáculos de dança, não salvaguardou completamente as implicações que uma alteração dessa natureza iria provocar num Teatro inaugurado em 1894 com boas condições acústicas. Assim, desde o início do séc. XXI e perante a insuficiência acústica da sala provocada, entre outras, pela dita alteração, é normal a utilização de amplificação eletrónica da voz dos atores, com o total desrespeito pela “presença” sonora do ator. O mesmo acontece nos Teatros Nacional D. Maria II, Municipal de Almada, das Caldas da Rainha, da Figueira da Foz, de Lagoa, de Loulé e, provavelmente, em muitos outros de que não tenho conhecimento direto. Este facto revela-se de enorme importância pela alteração da relação ator-espetador que promove: a voz de um ator ouvida através de amplificação eletrónica fica alterada não só no seu timbre individual – “O timbre é a personalidade vocal de cada indivíduo. É aquilo que consegue nos diferenciar vocalmente um do outro. O timbre é como uma impressão digital de um determinado cantor!!!” (Barbosa) – mas, sobretudo, (devido à ineficiência técnica dos sistemas utilizados que, por questões técnico/económicas, não podem ser personalizados) tende a ficar igualizada com a voz dos outros atores em cena, não só no timbre mas igualmente na altura e na intensidade – os murmúrios tendem a ser automaticamente “puxados” para que se ouçam bem! Há pouco tempo assisti a uma cena de um espetáculo em que dois atores contracenavam abraçados e onde a voz de cada um se ouvia através não só do seu microfone, como também do microfone do outro, resultando uma amplificação absurda de vozes num momento de grande intimidade. Nem seria preciso tanto, para anular completamente a conexão entre o ator e o espectador, isto é, a “presença/som” do ator.

Em linguagem acústica:

- Altura é a característica que permite distinguir um som agudo ou alto de um som grave ou baixo. Esta característica está relacionada com o número de vibrações em cada unidade de tempo, isto é, com a frequência de vibração das ondas sonoras. Assim: quanto maior for a frequência da onda sonora, mais agudo ou alto será o som; quanto menor for a frequência da onda sonora, mais grave ou baixo será o som.

- Intensidade é a característica que nos permite distinguir um som fraco de um som forte. A intensidade do som é uma característica que está relacionada com a amplitude das ondas sonoras. Assim: quanto maior for a amplitude da onda sonora, mais forte será o som; quanto menor for a amplitude da onda sonora, mais fraco será o som.
- Timbre é a característica do som que nos permite distinguir dois sons com a mesma altura e a mesma intensidade, produzidos por fontes sonoras diferentes. (EBM)

O quadro seguinte mostra graficamente a interligação entre altura e intensidade, na sua relação com uma unidade de tempo.



(EBM)

Para além disso, se sentado nas primeiras filas, o espectador terá ainda, muitas vezes, a noção do *delay*, isto é, do desfasamento provocado pela variante tempo/espço que separa o movimento da boca e a emissão da voz real, da receção da voz que chega via amplificação eletrónica. Embora o movimento da boca fique diluído no espaço que separa o ator do espectador, pela distância a que se encontra, não podemos esquecer que a postura do corpo e o gesto estão intimamente ligados à fala e, portanto, a desarticulação entre os dois pode ser notória.

Uma outra questão, não menos importante, advém desta manipulação técnica. A voz do ator não só é ouvida pelo espectador, como pelos outros atores em cena e por ele próprio. Faz parte da sua identidade.

We are used to our own voice in a quite palpable way, and I think it quite unconsciously forms the way we think about language and use it. It is curiously difficult to work on our own voice both boldly and creatively, because it means we have to let go of our own patterns. Let me explain: given that our voice is our sound presence, and is the means we commit our private world to the world outside, it is tied up with how we think of ourselves – our self image – and with the image of ourselves we wish to present. ... The important point I think is this: we are more strongly aware of our own sound than we realize, and that sound is strongly bound to our emotional state, and to our self-esteem. (Berry 16)

Se, ao trabalhar uma personagem e ao ser confrontado com a audição da sua própria voz, o ator sofre uma pressão que o obriga a descobrir modulações desconhecidas que o

transportam para zonas de desconforto, porque não familiares, explicando deste modo, segundo Cicely Berry, a mítica diretora de voz da Royal Shakespeare Company, a tendência para, por motivo de conforto, a fixação de maneirismos de fala – “We ourselves do not hear it as a mannerism” (17) – podemos imaginar a influência perturbadora para o ator que uma audição artificial da sua própria voz durante um espetáculo provoca, sem ter tido preparação para isso na fase de ensaios. Ao ouvir-se num retorno que lhe é estranho, o ator acaba, eventualmente, reagindo de forma inesperada e sem conseguir controlar o trabalho que tinha preparado previamente. Todos nós conhecemos, por experiência própria, a sensação estranha que sentimos, quando ouvimos a nossa voz gravada.

Assim, assistir a um espetáculo de teatro onde a voz dos atores está igualizada artificialmente e é projetada para o público através de um sistema que a anula nas suas características absolutamente individuais, é uma experiência traumatizante reveladora do desprezo pela “presença/voz” do ator, distorcendo a sua “presença” e promovendo a supremacia do visual em relação ao auditivo. Nestes casos, a sociedade tecnológica, isto é, o mundo primário das “coisas feitas”, interfere não apenas no espetáculo teatral em si – através de elementos cenográfico de cena – mas também na sua mais ampla definição de obra de comunicação poética partilhada, ao vivo, entre ator e público. A “massificação” da voz dos atores, com a perda da sua identidade e, no limite, da sua identificação como humana, levanta questões como: será possível a existência de teatro em *play back*? Será que as experiências da companhia canadiana de teatro 4D Art, dirigida por Michel Lemieux e Victor Pilon, que procura conceber espetáculos "onde o real se alia ao virtual através da fusão das artes cénicas com as tecnologias multimédia" (Pereira), pode ser considerada teatro? Uma notícia do espetáculo que a companhia apresentou em Lisboa em 2006, descreve deste modo a produção:

Pelo palco passam quatro atores em carne e osso que contracenam com outros seis atores virtuais, ou seja, projetados em todo o cenário. Eles não estão lá - mas parecem estar. A título de curiosidade, assinala-se que ao contrário dos espectadores, os atores reais não veem, durante toda a peça, os atores virtuais, o que obriga a um rigoroso cumprimento das falas e da gestão do tempo. "A Tempestade", de Shakespeare, já está em cena no palco do Auditório dos Oceanos do Casino Lisboa. (Pereira)

Assisti a este espetáculo e, mais do que o facto de os atores virtuais não estarem em cena, mas sim as suas imagens, foi a voz gravada que me afetou e me levou a considerar que não estava a assistir a teatro, mas a uma experiência interessante... À distância a que estava da cena, a perceção que tinha da imagem virtual dos atores era absolutamente equivalente à imagem real, pois o rigor da produção e a dramaturgia do espaço cénico e da luz estabeleceram grandes zonas de penumbra que potenciavam essa identificação. A “presença/imagem” não levantou qualquer dúvida, eles eram todos humanos. A cena era falsa, não porque a tecnologia da imagem não fosse perfeita, que o era, mas porque o som das vozes não era humano. Numa situação limite, será possível fazer teatro com duplos e voz gravada, como num qualquer concerto de música rock isso poderá acontecer, tal a complexidade tecnológica envolvida e a submersão cenográfica, de luz e equipamentos, em que ficam asfixiados, muitas vezes, os artistas?

Quando ouvimos a incomparável acústica do Teatro de Epidauro, não só somos confrontados com o facto de em qualquer lugar ouvirmos perfeitamente o mais pequeno sussurro que vem de cena, como adquirimos o sentimento de pertença a uma comunidade que está ali para e pelo teatro. Hoje, esse é o ponto mais trabalhado pelos responsáveis dos grandes espetáculos, sejam eles artísticos, religiosos ou políticos: fazer com que se ouça e perceba a mensagem, mas também com que o público se sinta em comunidade. Apenas uma ótima reprodução (acústica ou eletrónica) do som pode levar a comunicação a toda a comunidade presente no espetáculo. Os construtores de Teatros sabiam-no, os construtores das Catedrais também o sabiam. Marshall Long, no seu livro *Architectural Acoustics*, faz a história do paralelismo entre a evolução da arquitetura religiosa e a evolução da complexidade das composições musicais e dos vários tipos de relação que as religiões pretendiam criar com os seus fiéis. Conta-nos, por exemplo, como J. S. Bach, ao compor para a Thomaskirche, em Leipzig, onde esteve entre 1723 e 1750, a *Missa em Si Menor* e *A Paixão Segundo São*

Mateus, teve em conta o baixo tempo de reverberação (cerca de 1,6 segundos) da igreja (Long 19). A Reforma, tendo como um dos seus princípios a comunicação das ideias de Cristo aos fiéis, apurou a acústica de muitas igrejas para que a mensagem fosse absolutamente perceptível, mas também de modo a que a comunidade se sentisse unida entre si, à semelhança do que acontecia com as comunidades cristãs primitivas. O som – palavra e música – é entendido, nas religiões cristãs, como forma de fomentar um estado de espírito propício à receção de uma mensagem emocional, mas também à congregação dos grupos. Quem não está no grupo é asceta, vive no isolamento de um convento ou é excomungado.

Se tínhamos alertado para “o único gesto de cena que toca o espectador” e para a união física entre ator e espectador, encontramos agora, portanto, uma segunda qualidade: o som é o único elemento de cena que (em circunstâncias ideais de acústica) toca todo o público por igual e estabelece, através das suas propriedades físicas, uma corrente de união que comunica uma identidade única naquele tempo/espço específicos do espetáculo. Evidentemente que, sendo o processo de comunicação resultado de uma complexidade de conexões, esta corrente de união não é explícita, mas sabemos como, na posição de público, pode ser diferente assistirmos a um espetáculo com a sala cheia ou com a sala vazia. A diferença não está no facto de vermos cadeiras vazias, que podem nem estar ao alcance da nossa vista, mas sim na forma como o som de cena e o som dos outros seres humanos – respiração, tosse, mexer na cadeira – chega até nós.

Um ator que fala fora de cena não se vê, mas ouve-se. Sabemos que está lá. Uma gravação da voz projetada sobre o público manifesta a sua “não-presença”, não pelo facto de ele não estar, mas pelo facto de ele não estar tentando simular que está, como acontece no caso de teatro virtual, numa confusão perturbadora entre o que nos parece vivo e o que nos soa artificial. É essa confusão que impede a “presença”, tal como a definimos, elemento de ligação direta entre o ator e o espectador.

III - A voz e a palavra

La parole est sans doute – bien plus que le chant – le message sonore le plus compliqué, en raison de ses très grandes et très rapides variations dans les domaines des fréquences [altura] et des intensités. Rappelons son origine, pour faire une comparaison avec celle, que l'on connaît mieux, des sons fournis par les instruments de music. La parole est une variation du son fondamental produit par la sirène que forment les cordes vocales vibrant sous l'influence du souffle thoracique. (Chouard 142)

Claude-Henri Chouard é um médico otorrinolaringologista que dedicou grande parte da sua carreira à pesquisa das características do ouvido e do aperfeiçoamento de próteses auditivas. O facto de ser um melómano levou-o a criar pontes entre o saber científico e a criação/produção artística na área da música, que transcreveu para o seu livro *L'oreille musicienne*. Nesse livro, não só nos dá a conhecer o processo da fala, como nos leva a entender a razão da universalidade da comunicação pelo som, nomeadamente pelo canto e pela música. Aquilo a que chama “son fondamental” é o som inicial que, dependendo das condições criadas pelos vários filtros que irá atravessar – a forma das cavidades supralaríngeas, os músculos da garganta e da língua, a forma do palato e da boca e, por fim, os lábios – chega ao exterior na forma de fonema (o fonema é a base sonora) com características múltiplas, mas que, quanto ao seu tempo de duração, se exprime numa de duas formas: extremamente breve, não mais de uma dezena de milissegundos, chamado transitório, ou mais longo, entre 100 e 900 milissegundos, a que chama estacionário. Aos fonemas estacionários correspondem as vogais, os ditongos e as consoantes longas (f, v, s, z, m, n). Aos transitórios correspondem as restantes consoantes (Chouard 143/5). Assim, muito resumidamente, podemos compreender que, na palavra dita, a qualidade expressiva do som emitido depende muito da sua composição em vogais, pois elas permitem uma variação dos elementos que as compõem impossível de concretizar quando se utilizam fonemas transitórios. Todos esses elementos do som – altura, intensidade, timbre e outros muito mais complexos – se traduzem, fisicamente, em variações de produção e emissão de vibração do ar, criando aquilo a que chamamos a musicalidade da voz – a prosódia (Mateus).

Logo que nasce, o bebé classifica grosseiramente as línguas – mesmo as que nunca ouviu – segundo as

suas características melódicas e rítmicas: recém-nascidos franceses com 4 dias distinguem assim frases inglesas e frases japonesas. Esta classificação das línguas é imperfeita pois não lhes permite distinguirem essas mesmas frases inglesas de frases holandesas, já que estas são muito próximas em termos prosódicos. ... com 5 meses, os bebês americanos distinguem o inglês americano do inglês britânico. (Dehaene 109/10)

Este é o nosso universo, mas nem sempre nos apercebemos dele.

O dramaturgo, ao escrever para ser dito, e o ator, que emite as palavras do dramaturgo ou que improvisa, deverão por isso fazer depender o significado que querem transmitir das características próprias da língua que utilizam e decidir qual a sua prioridade: a semântica – que pode conter em si elementos emocionantes – ou a emocional intuitiva – que resulta da relação dos sons que as palavras vão originar e provocar no espectador. Como explica Wittgenstein:

It is possible – and this is important – to say a great deal about a fine aesthetic difference. – The first thing you say may, of course, be just: “This word fits, that doesn’t” – or something of the kind. But then you can discuss all the extensive ramifications of the tie-up effected by each of the words. That first judgment is not the end of the matter, for it is the field of force of a word that is decisive. (219)

Cicely Berry defende que as palavras interferem de igual modo tanto no falante como no ouvinte. Para além das vibrações que transmitem ao espectador, elas transportam consigo, dentro da cena, energia de um para outro ator, isto é, criam conexões físicas entre eles. Para ela as palavras não são apenas componentes vulgares do discurso de cena, tal como nos habituamos a tratá-las no quotidiano, mas elementos ativos da ação, não só entre atores como entre os atores e o público, pela importância que têm na memória individual que nos acompanha desde os primeiros momentos da evolução:

And we still have that sense memory within us – that resonance if you like. For they still act as signals and can arouse quite basic and primitive responses in us, which are totally subjective. We know we can still be stirred by words spoken in public, without quite knowing why we are stirred. I am not talking about rhetorical resonances which are rhythmic and of a different and more public kind; I am talking about the physical response which we have to words which touch our inner thoughts and feelings, where the association of the word itself can evoke a response separate from the feeling. (Berry 19-20)

O encenador americano de ópera e teatro, especialista em encenações da obra de Shakespeare, Mark Lamos, afirmou: “The most actable, most expressive lines in Shakespeare occasionally start with an «O», which can be an actor’s cadenza. It can be short, long or an intake of breath. And those lines like, «never, never, never» have an ontological, emotional

impact” (186). A oralidade das palavras utilizadas pelo dramaturgo na sua escrita impõe valores de ritmo ou de sugestão subliminar de emoção que vão para lá da semântica.

Como espectadores, saímos de um espetáculo de teatro sem sabermos ao certo se o importante para a nossa reação positiva, negativa ou neutra ao que vimos e ouvimos foi: a informação que nos chegou pela semântica - o significado das palavras e das frases; a emoção que apreendermos pela melodia e pelo ritmo das falas e das ações; ou a impossibilidade de intelectualizarmos o que sentimos, por termos entrado num universo através de uma linguagem que nos escapou e nos transportou para outro tempo/espço, que pensamos desconhecer, mas do qual apenas não temos memória consciente, tal como acontece com os bebés no início da sua aprendizagem.

Durante séculos, sonoridade, melodia e ritmo foram parte integrante do rigor formal que os textos dramáticos apresentaram, desde os primeiros ditirambos – hinos cantados e dançados em honra de Dionísio, inicialmente fruto de improviso, cuja primeira forma literária parece ter sido da autoria de Aríon de Corinto (c. 625-585 A.C.) (Brockett 12) – até ao momento em que o texto teatral se começou a aproximar da linguagem comum, a partir do séc. XVIII. Na Grécia clássica, a métrica do texto em verso e a acentuação acompanham com igual importância a história que se conta, influenciando, pela sua sonoridade, o modo de receção emocional da obra - o estado de agitação de que fala Berry, “we can still be stirred” - numa mistura entre música e poesia que caracteriza a forma inicial do teatro. A música estava ligada às palavras e surgia isoladamente apenas quando se pretendia um efeito especial. No tempo de Eurípides, começou a ser utilizada como um complemento do som da palavra, surgindo, por vezes, como um prolongamento da sílaba final, reforçando, deste modo, a sua sonoridade (Brockett 21).

Será interessante ler dois excertos da descrição e análise que o helenista H. D. F. Kitto faz de uma cena de *As Suplicantes* (c. 463 A.C.), de Ésquilo:

A ode abre com Zeus e Épafo, no majestoso ritmo «Dórico». Com o tom mais pessoal do segundo par de estrofes, o coro volta-se para o impulsivo coriâmbico (tempo duplo, não tripla), mas fecha ainda tranquilamente com verso iâmbico suave (ou trocaico). O terceiro par é bem equilibrado; abre com um hexâmetro firme, avança gradualmente para coriâmbico e termina novamente de modo suave (Kitto 21)...«Não posso assistir-vos sem sofrimento; contudo, rejeitar as vossas súplicas, também isso é difícil de suportar». Traduzidas, as palavras são inexpressivas, mas ninguém familiarizado com a antiga maneira de ser Grega perderá a força quer da fala formal, quer da cena formal, submetidas a uma disciplina tão severa. (...) Enquanto o Rei permanece imóvel, contemplando a terrível alternativa, o coro dança diante dele em ritmo crético pesadamente oscilante (cinco-tempos). Parece ter algo de uma força hipnótica; apresenta o apelo das suplicantes, levado para além dos limites da linguagem. (29)

Não importa analisarmos a especificidade de cada tipo de verso, mas percebermos a musicalidade que embala fisicamente, a influência emocional e o imaginário que deles resulta, pelo poder do ritmo e da sonoridade. O público, mais do que ouvir a história que é contada, sente a história que é contada, em momentos únicos que separam o tempo utópico do espetáculo, do tempo comum do quotidiano. O autor do texto domina a cena, pela imposição destes elementos. Pelas descrições de Brockett e de Kitto compreendemos o que J. Martin quer dizer quando refere a “operatic nature of the Greek tragedies” (Martin 2). Há uma composição musical que permanece intimamente ligada à fala, reforçando a força das palavras e dando-lhe uma dimensão extra-humana, idealizada, a que tenho chamado “comunicação poética”.

Segundo os professores Maria José Borges e José Maria Pedrosa, do Conservatório de Música de Lisboa,

Uma das características da música grega é a conotação psicológica que os teóricos lhe deram. A partir, sobretudo, do período helenístico, acentuou-se cada vez mais o carácter de cada modo, variando por isso o âmbito da sua aplicação. Eis como T. H. Reinach esquematiza esta teoria: Dórico – arrasta a alma para o justo meio; Hipodórico – firme e majestoso, mais ativo que o dórico. Altivo e pomposo; Frígio – agitado, entusiasta, báquico; Hipofrígio – como frígio mas mais ativo; Lídio – dolente, fúnebre, decente e educativo (segundo Aristóteles); Hipolídio – dissoluto, relaxado, voluptuoso. (Borges).

Esta relação íntima entre o teatro e a música, entre a forma rítmica do texto teatral e a forma da música, é própria de um tempo ainda próximo da origem do teatro, numa derivação da junção entre poesia/canto/dança, as artes do homem livre de objetos – embora o canto, desde muito cedo, tenha começado a ser acompanhado/completado por instrumentos. Vejamos as características fundamentais das expressões artísticas poesia e música, que o

exemplo nos transmite – tempo / ritmo / sonoridade – sustentadas, essencialmente, pela voz do ator, ou dos atores.

Pode pensar-se que a música no sentido europeu tem, por assim dizer, duas origens, uma ligada à génese da humanidade, de certo modo primitiva (pré-musical), e outra grega (musical), e que a origem antropogenética, tal como se desdobrou – entre outras coisas – na antiguidade clássica e se lhe ofereceu no seu estado pré-musical (pré-europeu), tem duas vertentes interconexas, a que chamo vertente emocional e vertente material. (Dahlhaus, 30) ... se a sonoridade natural, na sua realidade física ou como existência audível, é indiferente sob o perfil musical enquanto não for inserida no processo de teoria prática que distingue a música, a emoção é uma presença constante no seio do homem. Não existe o «grito natural» do material sonoro, mas sim o do sentimento. Rir e chorar, suspirar e gritar podem ainda ser autênticos. A exclamação anímica (Ah! e Oh!) não tem história. (32)

A emoção induz a uma expressão corporal - vocal ou do gesto. A música, pois, está sempre em relação íntima com o teatro. Continua Dahlhaus:

A convicção de que a língua é uma componente estável da música e não um acessório «extramusical» era de tal modo evidente até ao séc. XVIII – apesar de um uso incerto da palavra música, que em parte incluía e em parte excluía o texto – que não exigia explicações. A definição platónica da música como unidade de *harmonia*, *rhythmos* e *logos*- de relações reguladas entre os sons, movimento dançante e palavra – tinha um valor quase absoluto, embora desde o final do séc. XVI se perfilasse uma emancipação da música instrumental. (45-46)

No período em que, na música, a voz e a palavra se separam do instrumento – vindo a ganhar novamente uma relação profunda na vertente ópera, reconvertendo-se assim numa nova forma de teatro – o teatro alcança a libertação do esquema rigoroso da escrita em verso, como se a necessidade de expressar o ritmo e a melodia originais dos primeiros ditirambos se tivesse esgotado. Como sempre, quando pensamos alcançar a liberdade descobrimos que nos tornámos escravos de alguma outra coisa e assim aconteceu também no século passado, com a necessidade de libertação do texto e da narrativa que alguns criadores de teatro experimentaram, por caminhos que os reconduziram ao “son fundamental” de Chouard.

Mas será também interessante refletir sobre o facto de, no “momento zero”, autor e ator serem um só. Quem escreve e quem diz é a mesma pessoa e dele sai, em pensamento e em voz, a palavra que vai “tocar” o espectador. O tempo/ritmo/sonoridade é absolutamente pessoal, não só na proposta como na concretização. Terá sido Sófocles o primeiro dramaturgo a deixar de atuar, c.468 A.C. (Brockett 19), e, à medida que a separação entre poeta e ator se vai consolidando, a liberdade para criar outras personagens vai acontecendo. A separação

entre o autor e o ator veio complicar a relação texto/voz. Mas, por outro lado, essa separação possibilitou o crescimento, desenvolvimento e complexidade da estrutura narrativa dos textos dramáticos.

Este facto está relacionado com o desenvolvimento da própria escrita, pois:

A invenção da escrita fonética foi, ao mesmo tempo, o efeito e a causa de profundas transformações que se repercutiram em todos os domínios da experiência dos cidadãos gregos. A invenção da escrita alfabética contribuiria, de facto, de maneira direta, para a autonomização da linguagem em relação ao mundo, para a distinção entre a referência e a significação das palavras. ... Os Gregos tinham uma clara ideia de que a escrita alfabética é um dispositivo técnico de linguagem que, além de autonomizar a palavra em relação àquilo a que se refere, autonomiza também o discurso em relação ao seu autor, tornando assim independentes os enunciados em relação à sua enunciação. (Rodrigues 119)

Esta autonomia do texto em relação ao autor veio trazer dificuldade ao ator, mas também dar-lhe liberdade criativa. Autor – texto – ator serão três entidades, em duas. Vimos como a escrita perpetua a existência do pensamento do autor para lá da sua existência real, mas a alteração dos contextos não permitirá a repetição de um espetáculo, a manifestação física desse pensamento. Assim, o ator falará pela sua boca o texto do autor, mas em autonomia. Para isso, é necessário que as palavras e os pensamentos do autor se tornem seus. Sem esta compreensão física de cada ideia e da sonoridade de cada palavra, a emissão do texto poderá ficar empobrecida, isto é, reduzida à sua função de comunicação trivial. Em alternativa, poderá ser elevada à função de comunicação poética.

Por outro lado, o ator encontra dificuldades diversas, conforme a escrita dramática é em verso, ou em prosa. Não sendo esse o fator que vai definir se a comunicação é poética, a abordagem a um texto dramático em verso ou em prosa deve ser precedida pela compreensão de cada modelo. Segundo Berry, no texto escrito com uma estrutura rítmica assumida e clara há um imaginário comprimido e a tarefa será encontrar a lógica desse imaginário e associá-la aos factos relatados; no texto em prosa, o imaginário não é essencial, mas accidental. Entendo por “imaginário comprimido” o facto de, a escrita em verso, “obrigar” o autor a uma disciplina que o condiciona à estrutura escolhida, passando para secundária a linearidade da apresentação do pensamento que pretende transmitir. No entanto, depois desta afirmação, a

autora assume que “...poetic writing is often naturalistic in sound” (34) e que “Almost as soon as you have made some kind of definition between formal and colloquial text you want to contradict it” (35). Isso porém não a impede de definir a característica que, segundo ela, confere um clima especial a um texto em verso, a que chama formal, mas que, de facto, se aplica a qualquer texto – o ritmo:

The formal has its origins in magic and religion, where the rhythmic element was strong, and this plays an important part in our atavistic verbal memory. The rhythm is a powerful ingredient, for we still chill to passages which have a strong rhythmic drive, and this can be some extent irrespective of meaning. (37)

Esta relação entre o ritmo da fala e uma reação física concreta – o arrepio – vem reforçar a ideia do “gesto que toca”. É possível sentir um arrepio com uma imagem ou apenas um som o provoca? Não me lembro de alguma vez ter sentido um arrepio com uma imagem. Em 2007 encenei um espetáculo, *Vinte e Zinco*, a partir de uma novela de Mia Couto, ao qual, com poucas exceções, assisti diariamente, durante os dois meses que estive em cena. Nos últimos ensaios percebi que havia um momento que me causava um arrepio e assim se passou na estreia e nos espetáculos seguintes. Ao fim de duas ou três semanas em cena, um dia, inesperadamente, não senti o arrepio. No dia seguinte, também não. Tentei perceber o que se passava. Sem dar por isso, o ator tinha alterado o ritmo da conjugação entre a fala e a ação. Até ali, ele tinha criado a seguinte relação numa cena em que a sua personagem discutia com a mãe, pelo facto de ela ter retirado do local, onde sempre tinha estado, a cadeira do pai, morto há anos: 1º - Fala “ E não volte a tirar a cadeira do meu pai!” enquanto levantava a cadeira. 2º - Colocava com violência a cadeira no local habitual, criando um ruído fortíssimo quando a cadeira tocava no chão de madeira. 3º - Silêncio e os dois estáticos olhavam-se durante três ou quatro segundos. A alteração deu-se quando, inconscientemente, o ator passou a provocar o ruído com a cadeira no chão no exato momento em que dizia “pai!”. Falei com o ator. Ensaíamos de novo a ação. No espetáculo seguinte, voltei a arrepiar-me. Anos depois, por vezes, quando me lembro desta cena, a minha memória volta a produzir, fisicamente, o

arrepio. Tentei perceber se o arrepio era provocado pela palavra “pai!”, se pelo ruído da cadeira a tocar o chão, se pelo momento/tensão entre os dois ou se pela conjugação dos três momentos. Fiquei inclinada a pensar que era provocado pela conjugação dos três tempos - como se houvesse um metrófono a acompanhar a cena - e da relação entre o timbre / altura / intensidade do “pai!”, o silêncio intermédio e o timbre / altura / intensidade do ruído, seguidos pelo silêncio. Não pretendo defender que a existência de um arrepio é determinante para a criação de componentes poéticas, num espetáculo, mas este exemplo dá-me a dimensão perfeita da relação física entre o som que vem de cena e as sensações físicas que, como espectadores, sentimos.

M. Riffaterre propõe-nos uma definição de poema considerando que um poema é um texto que se impõe ao leitor, não apenas pelo ritmo, mas pelo facto de o leitor ficar obrigado a seguir a leitura que se lhe apresenta:

... puisque le texte [poema] ne peut être ni amandé ni corrigé et que les agrammaticalités, toute en étant révélatrices, tout en fournissant les moyens de l'analyse herméneutique, demeurent un obstacle, ... Parce que ses agrammaticalités menacent la langue comme représentation, le lecteur cherche à se rassurer en récusant l'évidence des mots qui le gênent et en retournant à la sécurité de la réalité, de ce que le consensus considère comme la réalité. ... Le lecteur fini par se convertir à la bonne lecture lorsque les équivalences structurales s'imposent à lui, toutes à la fois, par une illumination soudaine. (Riffaterre 206-207)

A complementaridade de pontos de vista, entre a análise do que é um poema, feita por quem trabalha a voz em teatro e feita por um teórico da literatura que o define como sendo um texto que “nous dit une chose et en signifie une autre” (11), é muito interessante, quando a confrontamos com a génese do teatro - a religião, a festa, o medo ou a magia – e com todo o período durante o qual a forma em estrutura rígida ritmada imperava e onde os textos eram apresentados como um desígnio de criar uma ação com uma função provocadora de uma consequente influência nos comportamentos do público. O teatro, ao abandonar esta forma de criar uma “illumination soudaine” que implica um determinado nível de participação, ou até mesmo de domínio sobre o espectador, equivalente ao que Riffaterre considera relativo ao leitor de um poema, abandona também a ritualização da cena e da função do ator como

dinamizador do processo. A voz era, então, porque musical, um elemento indispensável à criação desse processo de emoção que, com a transformação do teatro em ato de tentativa de imitação do real, se foi perdendo.

Esta questão, analisada por T. S. Eliot, vai mais longe: o ritmo do verso define, não só, o estatuto de quem fala, mas, ao intercalar-se com a prosa, estabelece uma natureza própria, direi “poética”, para a cena em causa:

It is [a mistura do verso com a prosa], we may say, justifiable when the author wishes to produce this jolt: when, that is, he wishes to transport the audience violently from one plane of reality to another. I suspect that this kind of transition was easily acceptable to an Elizabethan audience, to whose ears both prose and verse came naturally; who liked highfalutin and low comedy in the same play; and to whom it seemed perhaps proper that the more humble and rustic characters should speak in a homely language, and that those of more exalted rank should rant in verse. But even in the plays of Shakespeare some of the prose passages seem to be designed for an effect of contrast which, when achieved, is something that can never become old-fashioned. The knocking at the gate in *Macbeth* is an example that comes to everyone’s mind; but it has long seemed to me that the alternation of scenes in prose with scenes in verse in *Henry IV* points an ironic contrast between the world of high politics and the word of common life. (Eliot 13-14)

A relação das palavras, independentemente do seu significado concreto, com a experiência social e cultural e com as características vibratórias dos seus próprios sons, mas, sobretudo, com a memória - muitas vezes a memória do que subliminarmente nos atingiu e do qual não demos conta – é um processo daquilo a que chamamos magia, em teatro, ou seja, a capacidade inexplicável, ou não interpretável, mas eficaz, de atração que a cena exerce sobre o espectador. Mas, se percebermos que tudo será explicável, mesmo quando do domínio do inconsciente ou do desconhecido, o teatro, longe de perder a sua conexão poética com o espectador, poderá transformar-se num desafio permanente de imaginação intuitiva ou intelectual.

Sometimes, on a first reading, certain words in a Shakespearean text seem to be almost absurd ... Cleopatra’s, «Give me to drink mandragora», for instance. A line absolutely out of left field! But it serves as an aural overture to the actual meaning of the entire scene. The sadness and slowness and weight of that word – «mandragora» – informs everything in that scene. «Man» and «drag» and «ora» – «aura». It’s a feast of a word. (Lamos 186)

Este exemplo é claro e serve a afirmação que fiz sobre a informação subliminar que se alojou na memória e a sua possível contribuição para a magia do teatro. No entanto, levanta uma dúvida: sendo o significado, a experiência socio/cultural e a memória coletiva elementos

internos de grupos social, geográfica e culturalmente estruturados, como ultrapassar essa barreira e garantir a universalidade do teatro? Será Shakespeare representável em qualquer outra língua em que a palavra “mandragora” não possa ser decomposta do mesmo modo que em inglês? Serão as onomatopeias as únicas palavras com significado permitidas no teatro, quando se pretende criar uma forma de arte que atinja o ser humano independentemente da sua localização geográfica e não condicionada por fronteiras? Teremos de reduzir o teatro a gritos e murmúrios, sem preocupações de respeito pelo léxico, pensando apenas nos efeitos acústicos a produzir, quer estes sejam considerados ciência ou magia? Será que aquilo a que chamamos fascínio é o que subliminarmente apreendemos, num processo que pode ser cientificamente analisado? As opções pela supremacia da imagem que os encenadores cada vez mais assumem no tratamento dos seus espetáculos, sejam eles produzidos a partir de textos clássicos, de textos atuais ou sem texto estruturado, com mais ou menos complexidade ou sentido narrativo, assim como o abandono das possibilidades oferecidas pela presença do ator/voz, parecem querer significar que esse é o único meio encontrado, no tempo de globalização em que vivemos.

Vários foram os criadores de teatro que, no século XX, experimentaram processos de criação que tendiam a questionar e potenciar as possibilidades da utilização do som e, mais concretamente, da voz dos atores. Jacqueline Martin elege, como fundamental, a experiência de Peter Brook:

The most remarkable linguistic experiment was without doubt Orghast, at the 1971 festival in Persepolis, Persia, for which Ted Hughes created a special mode of speech, whose aim was to underline the «organic» unity of content and form. This language was not only designed to reflect the «sensation of a barbaric world», but to affect «magically» the mental state of a listener on an instinctive level in the same way that sound can affect the growth of plants ... Sounds were given specific emotive values and where words were created the aim was to give the listener the experience of the moment. The resulting 2,000 odd words all had semantic meanings – many of the roots being an «onomatopoeic rendering of physiological states». (Martin 80)

Ao procurarem novos caminhos para estabelecer conexões com o espectador, concebendo momentos únicos através da voz, os criadores aproximam-se da génese da vida, numa ligação perturbante, porque sem contornos, entre a realidade e a poética.

IV - Gritos e murmúrios.

O paleoantropólogo Pascal Picq, professor no Collège de France, trabalhou sobre a bipedia e sobre vários aspetos do progresso da história do homem a partir dessa evolução. Deduz ele que a produção de sons deriva da posição relativa entre a laringe e a flexão basicraniana, sendo que essa teoria é cientificamente difícil de comprovar, pois a laringe, como tecido mole, não fossiliza. No entanto, conclui que a bipedia permitiu a colocação da laringe no local apropriado para a produção de som. A bipedia absoluta, não só possibilitando caminhar, mas também correr, obriga ao desenvolvimento da caixa torácica e da colocação apropriada da laringe, pois a exigência da capacidade de respiração é maior: “a laringe não desceu porque falavam, mas porque começaram a correr” (Picq 48). A partir daí, há cerca de pouco menos de 2 milhões de anos, o homem adquiriu as condições físicas adequadas à comunicação pela voz. Isso não significa que não pudesse ter existido qualquer outro tipo de “fonação”, mas a comunicação verbal como forma de coesão social terá começado, segundo Picq, nessa conjuntura. Até aí teríamos apenas assistido aos gritos dos animais, nomeadamente dos grandes símios antepassados diretos do homem. “É claro que não se passou abruptamente do grito de macaco para a tirada shakespeariana”, diz Picq (50), propondo algumas teorias: “teríamos começado a falar por onomatopeias: *piu-piu* para designar o pássaro, *glu-glu* para beber, etc. Ou ainda a teoria do «nham, nham»: o primeiro som teria sido *mmm*, o barulho do bebé” (51), ou ainda a teoria dos *pidgins*, citada por Picq e defendida por Dereck Bickerton, segundo a qual frases “de vocabulário limitado” e “desprovidas de sintaxe”, do tipo “eu, fome!”, “tu Tarzan, eu Jane”, que se assemelham ao “palrar das crianças pequenas («papá não tá», «mamã, bolo») ... seria um vestígio, no nosso reportório comportamental, da nossa protolinguagem ancestral” (51).

Aquilo que nestas teorias leva a refletir é o facto de a comunicação vocal parecer surgir apenas de uma necessidade de obtenção de bens ou de defesa, portanto, de necessidade

de preservação física, e não de uma necessidade de comunicação emocional. O homem começou a correr porque ou necessitava de fugir do perigo e sobreviver, ou necessitava de caçar para sobreviver. Sobreviver era o único objetivo da espécie e terá sido a razão para o início da comunicação pela fala. O momento da passagem deste tipo de comunicação primitiva, de sobrevivência, para o qual, de facto, não seria necessário criar complexidades narrativas, para uma linguagem mais elaborada terá surgido, segundo Picq, citando estudos dos linguistas Jean-Louis Dessalles, Morten Christiansen e Simon Kirby, para “contar histórias” (51):

Uma das etapas principais [na evolução da protolinguagem], a meu ver, é a domesticação do fogo, há cerca de 500.000 anos. ... Gosto de pensar que o fogo lhes abriu o mundo da noite. Um mundo propício à imaginação, ao fascínio e também ao medo. Podemos imaginá-los, no serão noturno, à luz das chamas, que projetavam sombras estranhas nas paredes, a contarem histórias, a começarem a inventar a condição humana... É que frequentemente esquecemos que as narrativas que constituem as tradições contêm os fundamentos dos valores das sociedades. ... A linguagem terá então desenvolvido essas capacidades infinitas de narração ... por nos permitir fazer coisas inteligentes no quadro da nossa vida social. (Picq 51)

É curioso como Picq, um cientista, adquire uma linguagem pouco científica – “Podemos imaginá-los, no serão noturno...” – quando fala da passagem da utilização da voz de uma função utilitária a uma função social, de comunicação. Sem o dizer abertamente, Picq dá-nos a entrada num mundo onde a produção artística e a religião se podem desenvolver - “Um mundo propício à imaginação, ao fascínio e também ao medo” - promovidas pela consciência da natureza envolvente (fauna, flora, clima) e pela falta de conhecimento das leis que a regem.

Pensando onde nos encontramos 500.000 anos depois, sabendo que existem cerca de 6.000 línguas vivas no planeta (83), todas com uma provável origem comum (61) e apenas tornadas diferentes devido a migrações e a circunstâncias diversas, é interessante verificarmos que a universalidade da relação do homem com a imaginação, o fascínio e o medo se mantém. Religião e produção artística caminharam neste ambiente até ao momento em que o desenvolvimento da escrita e a materialização de outras fontes, construídas em materiais não tão perecíveis como a madeira ou outras espécies vegetais, nos dão mais meios para tentarmos

entender os fenômenos naturais e sociais. Há, no entanto, um elemento que permanece: a relação entre os homens e destes com o desconhecido. A linguista Ghislaine Dehaene, que já citei, constata, no seu estudo com bebês: "... a exposição a uma língua não é por si só suficiente. Para que aprenda a falar, é necessário o envolvimento ativo do bebê numa relação com os outros" (115). Ou seja, um bebê exposto perante um objeto de reprodução de som, mesmo que seja um vídeo com imagem, não consegue evoluir na aprendizagem da fala. É necessária a presença de um ser humano para que haja interação e evolução, não só na comunicação mas também no desenvolvimento do bebê para o estado adulto.

A presença é pois o elemento fundamental da evolução da espécie, da linguagem, da língua e da partilha de imaginação e medo. Esta presença tem, para o bebê, o mesmo valor poético - a "kind of poetic life" de que fala Erickson (149) - da "presença/aura/carisma" do ator em teatro.

O teatro é feito de "presença" e de partilha de uma "poetic life", traz consigo essa condição desde os primeiros tempos. Serão a linguagem e a língua elementos fundamentais a essa partilha ou poderemos ir mais longe, ao momento anterior à domesticação do fogo, procurar possíveis elementos transmissores de emoções não interpretáveis que se tenham mantido latentes durante todo este período de evolução? E se isso for possível, qual a razão ou o objetivo para o fazer? Descobrir raízes comuns do homem através da arte? Encontrar uma harmonia que, através da imaginação, indique caminhos para uma cultura universal?

Durante o Séc. XX as experiências de busca desses caminhos não cessaram de se multiplicar.

Dramatic language has also undergone enormous changes in the modern theatre with new ideologies and experiments falling upon each other in rapid succession. Perhaps the most significant change has been the advent of the non-verbal as a replacement for the verbal text, where the language of words has been frequently replaced by a language of sounds. In the voice/text/emotion ratio, the text is the one that has been changing character and the impetus which has been thrown back onto voice and emotion has had considerable significance for vocal delivery practices in the twentieth century. (Martin 188)

Vários foram os criadores que abriram o caminho da procura de uma comunicação poética do teatro na “language of sounds”, isto é, na voz com uma função não de portadora de significado mas sim de uma comunicação universal, não só geograficamente universal, mas universal no sentido da integração de cada homem no Universo, como um todo. Um deles já foi referido: Peter Brook (1925-). O outro, que tomarei como referência, é Antonin Artaud (1896-1948).

Afirmo que o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que se tem de dar uma linguagem própria concreta. Afirmo que esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente do discurso, tem de primeiro satisfazer os sentidos; afirmo que há uma poesia dos sentidos e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta a que me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que exprime estiverem para além do alcance da linguagem falada. (Artaud 42)

A teoria apresentada por Artaud está condensada neste excerto. A sua defesa do “lugar físico concreto” remete-nos para o preenchimento total do ar “vazio”, que, já sabemos, é o campo de operações do som. O objetivo de Artaud é criar condições, através do teatro, para atingir um “estado poético, uma experiência transcendente da vida” (135) que devolva ao homem a sua natureza original perdida, renunciando “à ditadura do escritor” (137). Porque, diz ele, a linguagem das palavras “impede a aparição da poesia no pensamento” (78). Parece, de imediato, que Artaud advoga a não existência de palavras. Mas não é isso que acontece, pois apenas questiona a intromissão do intelecto na emoção, a sobreposição da interpretação na comunicação poética, tal como Susan Sontag fará anos depois. O que Artaud pretende é revolucionar a função da palavra falada e criar uma escrita ideográfica que transpareça em todo o processo teatral, incluindo a voz, preenchendo fisicamente o espaço.

Saber que uma paixão é material, que está sujeita às variações plásticas de tudo o que é material, possibilita-nos exercer sobre as paixões uma autoridade que vem ampliar o nosso domínio. (Artaud 149)

O filósofo Jacques Derrida analisa esta questão, em *La Parole Soufflée*: “Ayant toujours préféré le cri a l’écrit, Artaud veut maintenant élaborer une rigoureuse écriture du cri, et un système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes ... ” (287). Para Artaud,

a materialidade da ideia do autor de um espetáculo existe porque faz parte do universo, possui uma vibração que a liga ao universo e à liberdade:

Não foi, sem dúvida, injustificadamente, que a poesia abandonou o teatro. Não é mero acidente o facto de já há muito tempo a esta parte todos os poetas dramáticos terem deixado de produzir. A linguagem da fala tem as suas leis. Acostumámo-nos demasiado, durante mais de quatrocentos anos, e especialmente em França, a empregar as palavras, no teatro, somente no sentido definido. Canalizámos demasiadamente a ação para os temas psicológicos, temas que têm entre si combinações essenciais, muito longe de serem infinitas. Acostumámos excessivamente o teatro a uma ausência de curiosidade e, acima de tudo, de imaginação. O teatro necessita, tal como a fala, de ser posto em liberdade. (Artaud 131)

Quem o fizer completamente, entra no domínio do sobre humano, do infinito ou da metafísica que se torna materialmente nomeável.

Para Artaud, é necessário encontrar um lado da vida que, embora pareça não essencial por ser invisível e intuitivo, é a ligação do homem ao divino: “Não creio que tenha sido o homem a inventar o divino e o sobrenatural, creio antes que foi a intervenção milenária do homem que corrompeu decisivamente o divino que o habitava” (13). É, portanto, necessário retornar não ao grito inicial do símio pré-fogo, mas sim ao grito do *homo* capaz de criar uma “pureza absoluta e abstrata, para além da qual nada pode haver, e que é possível conceber como um som único, uma nota limite apanhada de relance, a parte orgânica de uma vibração indescritível” (57).

Este grito poético, porque baseado “no que é comunicativo e magnético nos princípios de todas as artes” (55), transporta consigo o ritual religioso, o fascínio, a imaginação e o medo, descritos por Picq, que os homens sentiram na fase posterior à descoberta do fogo e anterior à descoberta da escrita alfabética.

A evolução do teatro a partir deste momento, em que autor e discurso se tornam independentes, segue com a autonomização do intérprete – que passa a ser o detentor do discurso – em relação ao autor, como já referi. O poeta/autor, numa consequência direta do processo de comunicação pela escrita alfabética, tem a hipótese de acrescentar personagens à sua obra de autor – pois deixa de estar limitado ao seu discurso individual de personagem única – mas afasta-se da representação. É este autor “ausente”, que perde o controlo da

intervenção direta na cena, que Artaud repudia. Embora, em alguns momentos, o teatro de improviso tenha acontecido, o teatro ocidental funcionou essencialmente a partir de um texto fixado por um autor. Mesmo o género teatral Commedia dell'Arte, conhecido como género do improviso, tinha uma base notoriamente fixada: "Historians have disagreed over the extent to which improvisation was used in performances. Certainly, several factors worked to reduce it. Each actor usually played the same character throughout his career, which must have encouraged the repetition of lines or stage business that had been well received" (Brockett 173).

Artaud, no entanto, não só condena a separação do autor em relação ao espetáculo – quem imagina, segundo ele, não pode estar separado da obra e o ator é parte da criação, não a fonte da criação, sendo portanto indispensável a figura única do autor/encenador – como defende essa autoria como uma espécie de criação de energias provocadoras de forças obscuras, que obriguem o homem a uma reconversão para a luz: "O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura. E a peste é uma doença superior, por ser uma crise total para além da qual nada permanece a não ser a morte ou uma purificação extrema" (Artaud 36). Assim, tudo tem de ser extremo, total. Ao criar o Teatro da Crueldade, com o objetivo de pôr em prática as suas ideias, Artaud assume: "Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta" (114). Não há meio termo na sua proposta.

Temos de acreditar que o drama essencial, o drama que está na raiz de todos os Grandes Mistérios, se associa à segunda fase da Criação, a fase da dificuldade e do Duplo, da matéria e do espessamento da ideia. Parece, de facto, que onde reina a simplicidade e a ordem não pode haver teatro nem drama e que o autêntico teatro, assim como a poesia, embora por meios diversos, nasce de uma espécie de anarquia organizada, após as batalhas filosóficas que são o aspeto tumultuoso e emotivo das unificações primitivas. (56)

Artaud reclama uma função concreta para o teatro, de "espessamento da ideia" e de "purificação extrema". A voz do ator é um dos instrumentos de realização desse objetivo, que levará a um novo início de vida. As vibrações sonoras são um método para a integração no

Universo. A questão é: qual o motivo que o leva a escolher a energia forte do grito e não a energia impercetível do murmúrio? Porque considera o grito uma força dinâmica – construtiva ou destrutiva – e o murmúrio não? Estará condicionado por algum tipo de preconceito, ou pela sua relação pessoal com a vida?

No ensaio *Ecrire le Cri*, Alain Marc faz o que chama uma viagem, a partir de uma intuição, à descoberta do “Cri”. Para ele, o grito correspondendo à primeira reação do ser humano ao facto de estar vivo, quando nasce, é impulso, mas pode ser também um objetivo: “Le cri est le moteur de toute création littéraire, et artistique. Il peut aussi être le but, le cible” (15), sendo um elemento constante na atividade humana. Nesta sua viagem, A. Marc recorre a filósofos, a antropólogos e a criadores. Que sentido para o grito: pulsão ou percepção? Linguagem ou som? Manifestação de sofrimento, de libertação, ou a confissão “d’une certaine incapacité à dire” (35)? Algo que manifesta o que não é dizível, uma comunicação/não-comunicação – pois não transporta consigo um sentido – ou uma afirmação de “effacement de la mémoire” (42) de um momento que se pretende banir, porque demasiado doloroso? Entre as hipóteses que vai propondo para clarificação do sentido do grito e entre todos os autores que cita, Marc encontra Artaud e volta a ele várias vezes:

Antonin Artaud « n’était porteur d’aucun message, d’aucun système, il faisait corps avec sa parole, et sa parole était lui-même, constamment menacée, défaite et retrouvé dans un cri », dit Henri Thomas (Thomas). « C’est le cri d’un être violenté par le néant », dit encore Arthur Adamov (Adamov). Cri donc, mais aussi constat. “N’importe qui ne sait plus crier en Europe [...] les acteurs en France ne savent plus que parler” (Artaud, *Athlétisme*). ... Le cri d’Artaud est avant tout oralité. Yves Benot remarque le décalage entre l’écrit d’Artaud et son cri oral. ... Antonin Artaud l’aura pourtant précisé, dès ses débuts, dès ses premières entrées en écriture, semblant prophétiser son propre destin. « Tous les systèmes que je pourrais édifier n’égalent jamais mes cris d’homme occupé à refaire sa vie » (Artaud, *Position*). Constat d’échec. (Marc 68-69)

Esta visão de vários autores citados por Marc, segundo a qual a teoria de Artaud é uma exposição de si e não uma defesa de tese, é acompanhada por Jane Milling e Graham Ley que publicaram, em 2001, um estudo sobre os teóricos de teatro do séc. XX, entre os quais destacam Artaud:

Failure is obviously a major characteristic of the artwork that is Artaud, and in the legend it clearly has its appeal to our sense of the pathos of creative endeavour. But failure for Artaud has an important

function in the complex dynamic that results in theory. ... It is also apparent, as Artaud acknowledges, that even the purer side of this double, the mind or soul, is impaired or disabled in its operations in some manner that it too fails. (Milling 97)

No já citado *La Parole Soufflée*, Derrida considera:

Si Artaud résiste absolument — et, croyons- nous, comme on ne l’avait jamais fait auparavant — aux exégèses cliniques ou critiques — c’est par ce qui dans son aventure (et par ce mot nous désignons une totalité antérieure à la séparation de la vie et de l’œuvre) est la protestation elle-même contre l’exemplification elle-même. Le critique et le médecin serait ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un art qui s’est voulu sans œuvre... (Derrida 261)

A obra de Artaud questionou, levantou hipóteses, abriu caminhos, desafiou, quebrou muros, foi, por si, um grito. “Le cri est aussi le cri politique. Qui réside avant tout dans le fait de dénoncer. Comme l’a si bien fait Artaud ” diz A. Marc (70).

Artaud (e Grotowski) são, segundo J. Martin, o fundamento em que o teatro pós-dramático baseou a sua linguagem essencialmente não-verbal, onde as palavras ficam livres da “tyranny of the text and give place to sounds, chants and broken pieces of dialogue” (119). A questão não reside, no entanto, apenas no facto de um espetáculo se basear ou não num texto, mas se as palavras ditas têm em si algum poder, algum valor ou algum sentido concreto que ultrapasse o seu significado.

O planeta Terra tem, no seu interior, uma massa movediça de magma em explosões constantes. O ruído provocado por essas explosões é perceptível quando nos aproximamos da boca de um vulcão. É medonho, grave, entra pela nossa pele. No quotidiano esquecemos a sua existência, mas ele está lá e faz vibrar todo o planeta. Vivemos continuamente sob a sua influência. Essa anarquia latente que permite a existência de vida não interessa a Artaud, que deseja a eclosão de um *big bang*. Mas não será a lava em ebulição um *big bang* permanente, uma “anarquia organizada”? Embora as manifestações rituais tenham, tradicionalmente, tendência para comportamentos excessivos, pelo grau de êxtase a que aspiram ou que alcançam, pelas substâncias que os seus adeptos muitas vezes ingerem, pelo contágio psicológico em que se realimentam ou, simplesmente, porque esse é o objetivo único da sua existência no caminho para a renovação — “É um tempo de excesso.... Todos os excessos são

permitidos, pois é destes mesmos excessos, dos esbanjamentos, das orgias e da violência que a sociedade espera a sua regeneração” (Caillois 162) – algo de absolutamente diferente se passa com a atitude dos monges tibetanos. Durante horas e horas, murmuram em conjunto os *mantras*, ou seja, os sons sagrados. O som conjunto que provocam é muito semelhante ao som que sai de um vulcão e produzem-no mesmo sem nunca o terem objetivamente ouvido. Esta emissão de som tem como sentido encontrar a vibração perfeita para o equilíbrio (que equivale ao estado de felicidade) da comunidade e do universo. Não há gritos e, no entanto, depois de algumas horas sob o efeito daqueles sons murmurados, o nosso corpo está diferente. Os murmúrios provocam uma alteração física objetiva.

Artaud fala neste exemplo, mas não conta que alguma vez tenha passado, ele próprio, por esta experiência. Se em vez de ter assistido ao Teatro de Bali, onde os ritmos marcados por instrumentos de precursão provocam vibrações violentas (Bali) que tanto o impressionaram, Artaud tivesse visitado um mosteiro tibetano (Om), teria a sua proposta sido diferente ou, de facto, a proposta de Artaud é tão pessoal que a adesão se deve à sua própria natureza e não a uma influência externa?

Peter Brook procurou, na sequência de Artaud, a possibilidade de criar um teatro universal através de sistemas que fundamentem a prática teatral em elementos ao nível da energia do ser humano e da natureza. Um teatro baseado não no texto, mas nas sonoridades e no seu efeito na criação artística e na relação entre o artista e o público. Os dois deparam-se com a magia, a metafísica, ou o sagrado, quando se confrontam com a gestão da imaginação e do medo. À afirmação de Artaud, em 1938:

... as palavras têm poderes metafísicos, não é vedado conceber a fala, tal como os gestos, num plano universal, e é nesse plano, aliás, que a fala adquire o seu mais alto grau de eficácia como força dissociativa das aparências físicas, de todos os estados em que o espírito se sente estabilizado e tende para o repouso. E podemos responder com prontidão que este modo metafísico de encarar a fala não pertence ao teatro ocidental, que a emprega não como uma força ativa, a brotar da destruição das aparências para atingir o próprio espírito, mas, pelo contrário, como um estádio completo do pensamento que se perde justamente no momento em que é exteriorizado. (77)

Brook acrescenta em 1968:

No teatro, afastámo-nos do sagrado porque não sabemos o que é – apenas sabemos que aquilo a que normalmente se chama sagrado já nos desiludiu. Evitamos aquilo que se designa por poético, porque o poético já nos desiludiu. ... Haverá uma linguagem de sons – uma linguagem da palavra-enquanto-parte-do-movimento, da palavra-mentira, da palavra-enquanto paródia, da palavra-enquanto-disparate, da palavra-enquanto-contradição, da palavra-choque ou da palavra-grito? Se falarmos do mais que literal, se a poesia significa um máximo de condensação e aquilo que penetra mais profundamente, será aqui que a encontraremos? (66/68)

Segundo Artaud, a fala, se portadora de significado, traz consigo a obstrução à poesia. Mas, por outro lado, tem poderes mágicos, que o teatro oriental emprega numa “utilização mágica e de feitiçaria” que lhe possibilita “perturbar, maravilhar e excitar continuamente o espírito” (80). Assim, o teatro oriental, “participa na poesia intensa da natureza e mantém as suas relações mágicas com todos os graus objetivos do magnetismo universal” (80).

Foi para “investigar estas questões e tentarmos descobrir por nós próprios o que poderia ser um teatro sagrado” (68), que Brook criou um grupo de trabalho a que chamou, sem qualquer subtileza, Teatro da Crueldade. Em conclusão deste estudo, Brook levanta uma série de questões que põem em causa as ideias de Artaud, mas não desiste deste encontro com o sagrado e as suas dúvidas sobre Artaud prendem-se mais com a questão da comunicação ator/espectador. Falando do trabalho do ator John Guilgud, Brook utiliza termos como “é um mágico”, “alquimia” (158). Falando de outro ator, Paul Scofield, Brook diz:

Quando o conheci, ainda jovem ator, Scofield tinha uma característica estranha: o verso incomodava-o, mas conseguia transformar linhas de prosa em versos inesquecíveis. Era como se o ato de dizer uma palavra provocasse nele vibrações que faziam ecoar sentidos muito mais complexos do que aquilo que o seu pensamento racional conseguia identificar: dizia uma palavra como “noite” e via-se obrigado a fazer uma pausa – ficava a escutar com toda a atenção os fantásticos impulsos que se agitavam numa misteriosa câmara interior, sentindo o fascínio da descoberta no momento em que ela ocorria. ... para ensaiar um papel, ele deixa que toda a sua natureza – equipada com milhares de sensores extremamente apurados – analise as palavras, para a frente e para trás. (159/60)

A “atividade mágica” de Artaud e de Brook complementa-se. Os dois procuraram o mesmo: encontrar um sentido transcendente de expressão artística que provoque algum tipo de influência no universo onde se insere, despertando e estimulando transformações.

Cada um seguiu um caminho diferente: Artaud criou o seu mundo, fechado em si, nos seus atores e nos seus espectadores, que idealizou, num ambiente marginal de vanguarda, depois de ter percebido as novas abordagens que se lhe apresentaram quando assistiu a um

espetáculo do Teatro de Bali, em 1931. Teorizou e criou a sua proposta de Teatro da Crueldade no contexto de uma desarticulação social entre guerras, procurando um caminho de rutura e de criação de um novo mundo: “ Temos de acreditar numa compreensão da vida renovada pelo teatro, um sentido da vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. A tudo o que não nasceu pode ainda ser dado vida, se não nos contentarmos com permanecer meros organismos com funções de registo” (Artaud 17). Brook escreveu o seu primeiro ensaio sobre teatro, *O Espaço Vazio*, no apogeu dos anos 60, quando a Europa encontrou o momento máximo de crescimento, bem-estar e liberdade e quando já era diretor da Royal Shakespeare Company. Em 1967, na sequência de um espetáculo sobre a guerra do Vietnam, *US*, realizou um filme, *Tell me Lies*, cuja versão restaurada foi apresentada, em 2012, na Mostra de Veneza. Por esse motivo foi entrevistado e nessas entrevistas, de 2012, podemos conhecer o seu pensamento nos anos 60:

Nous étions tous d'accord pour dire – à une époque où l'idée du théâtre engagé était de plus en plus en vogue, et ce souvent dans sa forme la plus véhémentement – que le théâtre ne peut pas changer le monde. D'un autre côté, si l'on est proche de ce monde en évolution constante, alors le monde peut changer le théâtre. ... Mais quel était ce monde ? Seule cette petite île, l'Angleterre, se tenait à une distance confortable des horreurs d'une guerre dans laquelle les Américains étaient à la fois criminels et victimes. N'était-ce vraiment pas notre affaire? De là est venu le titre – deux lettres sans ponctuation – « US » – les États-Unis ou us (nous). Nous avions le sentiment instinctif que cette guerre ne pouvait pas concerner exclusivement l'autre côté de la planète. (Brook, A propos).

Je n'ai jamais fait de théâtre ou de cinéma politique au sens où l'entendait Brecht. L'art engagé des années soixante donnait des leçons sur le Bien et le Mal. Et si, avec les acteurs de la Royal Shakespeare Company, nous avons éprouvé une urgence à parler de la guerre du Vietnam, notre propos était d'ouvrir une réflexion au-delà des idées reçues. ... J'ai ainsi tourné « Tell Me Lies », qui ne comprend pas une seule scène de théâtre, avec les mêmes acteurs de la Royal Shakespeare Company, forts de l'expérience de « US » pour laquelle nous avons accumulé une masse de documents et rencontré une multitude de gens – dont un jeune Indien qui, d'ailleurs, fut le premier à me parler du « Mahabharata ». (Quirot)

Em relação a Artaud, Brook tem uma noção mais concreta da realidade, “le théâtre ne peut pas changer le monde”, embora esteja inserido no seu tempo, “cette guerre ne pouvait pas concerner exclusivement l'autre côté de la planète”. Parece que a magia está afastada da sua esfera de ação, mas é muito curioso observar como, tantos anos depois, Brook junta a memória dessa época ao caminho que irá percorrer no futuro e relembra a primeira vez que ouviu falar do *Mahabharata*.

O *Mahabharata*, que Brook encena em 1985, com a duração de nove horas, no Festival de Avignon, é um texto de Jean-Claude Carrière baseado num poema épico hindu que contém todos os aspetos do hinduísmo, um dos quais, o “karmayoga - a ação isolada que não supõe solidão e renúncia, impressionou o Ocidente” (Eliade 149). Para escrever o texto e preparar o espetáculo, Carrière e Brook viajaram pela Índia entre 1982 e 85. Brook fará um filme (3h) sobre esse espetáculo, em 1989 e, posteriormente, uma série de TV. A escritora indiana Sahmita Arni conta-nos, com o ponto de vista de alguém que domina o texto épico, a sua visão do filme que viu em criança e, de novo, em 2010:

The restrained, pared down aesthetic allowed the nuances of the epic to truly emerge. The sets and props are artfully minimalist—the battered rope ladder that leads to heaven, the white Ganesha mask, the shard of crystal that speaks eloquently, without words, of the shimmering, magical beauty of Indraprastha—all these are imbued with poetry. ... The words of the film are powerful and beautiful—he [Carrière] translates ‘atman’ as the ‘depth of one’s being’—an exquisite rendering. The characters speak in simple, intelligible language that carries the poetry of the Mahabharata, without sounding archaic. The language reminds us constantly that what we are watching is, in its most ancient form, a work of breathtaking poetry, created with great skill and artistry. (Arni)

Num artigo no Los Angeles Times, em 1991, quando da estreia da série nos canais 28 e 15 da TV americana, pode ler-se não só toda a história da construção do espetáculo, do filme e da série, mas também a opinião de Jean-Claude Carrière sobre a obra:

The Mahabharata ... tells us that we are what we are, in contrast to Occidental thought, which has been telling us for centuries that by changing the circumstances of our lives we can change human nature. It offers no ideology or religion, no conceptual or intellectual vision of the world. It repudiates any notion of a hierarchical order of human emotion. We are grotesque, pathetic, spiritual, violent, brutal, vulgar, elegant all at once. ... The great wisdom of The Mahabharata ... is that it is couched in terms that the most ignorant peasant can understand. This democracy of culture may be the only true democracy we have. (Drake)

Visionei agora, por segmentos, o filme de Brook. É muito interessante tê-lo feito depois de compreender o processo de intenções que o levou a partir para o projeto *Mahabharata*: romper as fronteiras do mundo tornando universal um texto hindu; agrupar um elenco de atores de várias raças e culturas num universo de criatividade; utilizar um poema épico com métrica e sonoridades específicas e construir, noutras línguas (primeiro em francês e depois em inglês), um texto que, conforme nos é dito por Sahmita Arni, respeita a “breathtaking poetry” original. Pessoalmente, não encontrei qualquer elemento que me tenha

feito sentir que não estava a assistir a uma obra de Shakespeare ou a uma versão filmada de *Os Lusíadas*, feita por ingleses. Será a isso que Carrière chama “democracia da cultura”? O facto de os nomes das personagens me serem estranhos e de não conhecer as identidades mitológicas de cada uma delas fez-me assumir a posição de espectadora de momentos e não de uma narrativa. Algumas frases, por vezes, estimularam-me intelectualmente, a sonoridade transportou-me ao clima poético de que fala Arni, mas estive sempre a assistir a uma produção europeia, com uma gramática visual europeia, criada por europeus, falada numa língua europeia. A linguagem é europeia. Poderá a obra ser universal? Arni diz-nos que sim, mas Arni tem uma educação indo-europeia. Como poderá avaliar?

The production of the Hindu epic Mahabharata marks the culmination of this approach to working on a text [combinação do cerimonial com o quotidiano]: the narrative of everyday life is interspersed with improvised scenes, which add dimension and highlight certain ritualistic moments in an almost inexplicable way ... [Brook desafia o ator] in his handling of the verse and prose, to try to understand how to combine emotionality with intellect, literariness with the commonplace ... where by mixing the naturalistic with the absurd and the epic in classics as well as modern dramas, he urges the actor to transcend the commonplace ... (Martin 81).

O *Mahabharata* de Brook não provocou em mim o efeito revelação que Artaud sentiu quando assistiu à representação do Teatro de Bali, a partir do qual elaborou e definiu os elementos que considera fundamentais para refundar o teatro e lhe dar uma dimensão universal, porque integrada nas forças e vibrações do universo. Será que o facto de Brook ter optado por uma linguagem – própria do *Mahabharata* – mais aproximada do murmúrio do que do grito desviou essa possibilidade? Será que, embora em rituais o murmúrio seja eficaz, como comprova a experiência no Mosteiro Tibetano, quando em ambiente de espetáculo apenas o grito possui o poder de provocar transe, de se dirigir ao organismo, pois a expectativa do espectador o inibe de ser permeável a um som que o atinge de modo muito menos evidente? Coloco estas interrogações tendo sempre presente que vi o filme, mas não assisti ao espetáculo. Se o tivesse feito, que diferença teria havido na minha receção?

A partir do caminho que lhe foi aberto por Artaud, Brook distancia-se para outras experiências e procura também noutras latitudes – Índia, África. Médio Oriente – a descoberta

de um novo teatro, mas regressa à sua cultura: “O nosso teatro pós-brechtiano precisa de encontrar um caminho para avançar, regressando a Shakespeare. (...) Não podemos inventar um segundo Shakespeare, como é óbvio, mas se procurarmos descobrir onde reside o poder do seu teatro, podemos preparar melhor o caminho” (122). Segundo Brook, a estrutura dos textos e a simplicidade do espaço cénico, em Shakespeare, “não só permitia que o dramaturgo viajasse pelo mundo, como também lhe abria o caminho para passar do mundo das ações para o mundo das impressões interiores” (123).

Cerca de vinte anos depois de ter escrito “Porque aquilo que é mais profundo [em Shakespeare] transcende a esfera do quotidiano, uma linguagem enobrecida e a utilização ritualística do ritmo revelam-nos aqueles aspetos da vida que estão escondidos por trás da superfície” (124), Brook encontrou Shakespeare no *Mahabharata*. Não é magia, mas é poética.

Artaud e Brook, duas referências na teorização e na valorização da voz, do ritmo, das vibrações, da palavra e na procura de algo que está escondido na vida real mas que o teatro pode manifestar, encontram formas de expressão através da exploração de artes de outras culturas, da apropriação dos seus elementos e da tentativa de refundação do teatro europeu numa perspetiva universal de comunicação poética. Pelo trabalho de Brook e Artaud, o teatro, no Séc. XX toca uma dimensão pura, imaterial, intelectualizada em Brook e idiossincrática em Artaud, que o aproxima da sua génese. Enquanto Brook permanece fiel à sua cultura europeia original, Artaud sai em rutura e caminha pela metafísica. Mas os dois consideram que a voz é um elemento fundamental para essa dimensão.

Extraír metafísica de uma linguagem falada é fazer com que essa linguagem exprima o que de uso não exprime; é utilizá-la de uma maneira nova, excecional e inusitada; ... é utilizar as entoações de maneira absolutamente concreta, devolvendo-lhes o seu poder não só de destruir mas também de realmente manifestar qualquer coisa; ... é, por último, considerar a linguagem como uma forma de Feitiçaria. (Artaud 51).

Um ator senta-se numa ponta da sala, virado para a parede. Na outra ponta, sem autorização para se mexer, está um outro ator que vê as costas do primeiro. O segundo ator tem que conseguir fazer o primeiro obedecer às suas instruções. Como o primeiro está de costas para o segundo, este só pode expressar a sua vontade através de sons, pois não está autorizado a usar as palavras. Isto parece

impossível, mas pode ser feito. É como atravessar um abismo numa corda esticada: subitamente a necessidade dá-nos estranhos poderes. (Brook 69)

Cicely Berry, que trabalhou com Brook na Royal Shakespeare Company, conta como, através do seu trabalho conjunto, se apercebeu de como há sempre “something in our lives which we find painful to talk about, a condition or event, where the act of committing this to words makes us not quite in control of our physical self” (Berry 20).

Se, na vida real, as palavras nos podem perturbar, os criadores de teatro não podem deixar de explorar todo o tipo de experiências que a palavra possibilita, seja em forma de grito ou de murmúrio. “After words are spoken, nothing is quite the same again” (Berry 20).

Artaud e Brook marcaram as tendências de novos caminhos no teatro, mas tiveram os seus precursores.

V - Ritmo, energia e vibração.

Com a opção racional, própria do Séc. XIX, de escrever textos dramáticos numa linguagem “normal”, como fala do quotidiano, oferecendo ao público a possibilidade de se ver ao espelho, deu-se a grande viragem na escrita dramática, com consequências reais na oralidade dos textos. Não só os temas abordados se tornaram realistas no retratar de questões sociais, revelando o que a sociedade sabia existir mas tendia a esconder, como a utilização da escrita em verso – determinante inequívoca de ritmo, que vinha perdendo protagonismo desde o Séc. XVII – foi sendo, até aos dias de hoje, praticamente abandonada.

O formalismo do verso, que correspondia, como vimos, a uma cadência ritual e/ou emocional, transitando do religioso para o artístico e vice-versa, ganhou estatuto de superioridade, isto é, de um poder de representação de um pensamento superior ao comum dos homens, por oposição à prosa, sem estatuto artístico, por corresponder à linguagem do quotidiano:

In comedy the use of prose became increasingly common - giving rise, for example, to such interesting cases as Ariosto's I suppositi, written in prose in 1509 and reworked twenty years later in verse. (La cassaria also exists in both prose and verse). Shakespeare's use of prose in comic scenes, especially those of «low life», and for effective contrast in certain scenes of the tragedies and history plays, shows an increasing awareness of the possibilities of the medium and perhaps already contains an implicit association between prose and «realism». (Pursglove)

Foi no período em que a fala do teatro se aproxima do quotidiano que a espetacularidade cénica invadiu o teatro. Ao abandono do verso corresponde o avanço da componente visual, preparando o espetáculo para a sua democratização. É pela imagem, como vimos, que se captam as massas. E pela música. Artes cénicas e cerimónias religiosas, em separado, dominam o quotidiano da vida dos senhores da Europa. A cisão da igreja projeta-se na arquitetura, declarando, no lado que fica fiel a Roma, a espetacularidade do ambiente religioso, que se expande, em forma profana, para a ópera (Bazin 268-269). A ópera sai de Itália, invade a Europa e induz a alteração do espetáculo teatral, provocada pela espetacularidade do seu espaço cénico, que acompanha a grandiosidade do som de cena.

L'opéra, depuis son apparition en France dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, a sensibilisé le public à une nouvelle forme de spectacle, dont «le propre, comme le note La Bruyère, est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement». Importé d'Italie par Mazarin en 1647, pour une représentation d'Orfeo, l'opéra a conquis très vite les faveurs du public, dès les années 1660 environ, et a fasciné les auteurs dramatiques eux-mêmes. ... La déclamation, brusquement, est apparue froide et compassée face aux charmes de la musique et du chant, le décor de théâtre terne à côté des mises en scène fastueuses de l'opéra. (Hubert 114)

O espetáculo visual e musical destrona o texto e a voz que declama. O caminho está aberto para o espetáculo de massas, para a democratização do espetáculo através da democratização da sociedade. Um século mais tarde, a Revolução Francesa irá permitir que, no mesmo espaço teatral, vários estratos de público se possam juntar e a linguagem utilizada no teatro acompanhe os tempos e se torne mais coloquial.

Em 1757, Diderot escreve:

Me voilà tout disposé à entendre la première comédie dans le genre sérieux, ou la première tragédie bourgeoise qu'on représentera. J'aime qu'on étende la sphère de nos plaisirs ... Je vous avoue que le genre merveilleux me tiens à cœur : je souffre à le voir confondu avec le genre burlesque et chassé du système de la nature et du genre dramatique. (241)

Diderot, na sua procura do homem livre, encontra parcialmente o caminho através do teatro. Conforme nota M. C. Hubert, no século XVIII, na sequência das ideias de Voltaire, o teatro deve “saisir la vie dans le foisonnement de ses contradictions, plutôt que de présenter la nature humaine falsifiée par une stylisation, grandeur tragique ou caricature burlesque» (108-109). Para isso, Diderot recomenda que o texto dramático seja escrito em prosa e que a emoção apareça pelo gesto e pela voz do ator, mais do que pelo estilo do texto:

Qu'est-ce que nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelques fois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles ; je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre. Il commence une multitude de discours. Il n'en fini aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action ; voilà ce qui appartient à l'acteur : et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. (165)

Há, neste texto, uma verdadeira preocupação com a dramaturgia da voz e do silêncio –

“des cris, des mots inarticulés”; “les syllabes des mots se séparent”. A prosa ganha estatuto, pelo valor da palavra, do som da voz. É o ator que promove a “énergie” – que interpreto como “comunicação poética” e/ou “presença” – e não o texto.

As circunstâncias políticas, económicas e sociais, drasticamente alteradas pela Revolução, são acompanhadas pela arte. A partir do século XIX o teatro continua o caminho que o separa da música e do texto em verso. Já não há teatro para nobres e teatro para não nobres. É estabelecida a identidade de cidadão, com direitos e responsabilidades. A tecnologia, o comércio aliado ao desenvolvimento industrial, o crescimento da burguesia e a expansão dos tempos livres, assim como o nascimento de uma consciência social de direitos humanos, conduzem o teatro até à sua máxima capacidade de propagação nos ambientes urbanos e burgueses, que viria a atingir plenamente no século XX, numa relação com um público heterogéneo e anónimo. A passagem ao teatro em prosa torna-se inevitável. Ninguém fala em verso, na vida real. A música separa-se da palavra e do teatro. O ritmo permanece, como parte integrante do espetáculo e como reafirmação de um elemento natural presente em todas as atividades humanas. Em teatro, terá de ser encontrado pelo ator através de si próprio, ou do ritmo interno de um texto que não o contém explícito, em forma de verso.

No início do séc. XX, Stanislavski compreendeu a importância do tempo-ritmo “de grupos, pessoas, momentos ou cenas isoladas. Mas peças de teatro completas e espetáculos inteiros têm também um tempo-ritmo” (227). A compreensão deste elemento indispensável ao trabalho do ator na construção da personagem tem efeito conseqüente na reação do público. Os capítulos XI e XII de *A Construção da Personagem* tratam, respetivamente, de Tempo-Ritmo Movimento e Tempo-Ritmo da Linguagem (197-264).

As palavras, o texto, os pensamentos, ao provocarem a reflexão, exercem um efeito direto sobre o nosso espírito. O super-objetivo, os objetivos secundários e a linha contínua de ação exercem um efeito direto sobre a nossa vontade. Quanto aos nossos sentimentos, são influenciados diretamente pelo tempo-ritmo. (260)

Para Stanislavski, o tempo-ritmo surge como o elemento não racional do processo. Não provoca reflexão, nem atua como motor. Prepara o ator para “nele despertar uma verdadeira sensação de estar a viver a sua personagem” (259). Para chegar a essa conclusão, Stanislavski socorre-se da música. Todo o capítulo XI é uma aula de iniciação musical. É conhecida a relação de Stanislavski com Ópera, o seu desejo de se tornar cantor e a sua decisão de se dedicar ao Teatro pelo facto de a sua voz não ser suficientemente potente (Carnegie 211-212). Até aos anos 60 do séc. XIX, os atores russos ou não tinham escola, ou estudavam nas escolas de arte dramática do estado, que preparavam os estudantes para ópera, teatro e dança. Não havia especialização (Brockett 352). Stanislavski contribuiu para a autonomização do Teatro em relação à Ópera, mantendo subjacente o elemento fundamental da música: o tempo/ritmo. Ele próprio conta na sua autobiografia: “I could not escape the indelible impression made on me during opera rehearsals by acting to music. I could not help noticing the way singers are able simultaneously to combine totally disparate rhythms” (Stanislavski, My 80). Mas, como veremos adiante, antes de ter escrito as suas obras, Stanislavski tinha encontrado Jacques-Dalcroze e compreendido a sua inovadora aproximação a esta questão.

Como explica Bella Merlin:

Just by looking at a page, you get a sense of how the basic rhythm of the dramatic ACTION unfolds. Take the abrupt lines of a Caryl Churchill script with lots of ‘/’s indicating where characters’ short speeches overlap, compared to a Shakespeare scene involving long monologues in iambic pentameters. All this visual information is incredibly useful, and it becomes fully embellished and embodied once you putt the scene on its feet. Not forgetting, of course, that TEMPO-RHYTHM exists as vibrantly in PAUSES as it does in moments of ACTION...’Tempo’ is the speed at which you execute an ACTIO, and ‘rhythm’ is the intensity with which you execute it. (139-142)

Stanislavski percebeu que não é pelo facto do texto dramático não ter métrica assumida que não tem ritmo interno e que o ritmo é um elemento fundamental, não só para o próprio ator, em termos físicos e psicológicos, como para o seu poder de “comunicação poética”. Muitas vezes é quase impercetível, mas a sua existência determina o nível de “contacto” entre o ator e a personagem. No entanto, para Stanislavski, o texto dramático tem

apenas uma função: provocar no ator a possibilidade de criar objetivos, motivações (Merlin 227). Não funciona, portanto, como um elemento sonoro com identidade própria, mas antes como um modo disciplinado de alcançar o objetivo de dar vida própria às personagens, atribuindo-lhes uma componente psicológica que as domina.

O Teatro de Arte de Moscovo, por ele criado (em conjunto com Vladimir Nemirovich-Danchenko) em 1898, foi um viveiro onde cresceram outros homens de teatro, que se afastaram das suas linhas de atuação e iniciaram caminhos próprios.

Um desses ex-alunos, Michael Chekhov (1891-1955), sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov, iria adotar uma teoria filosófico/mística que o levaria a transportar para o espetáculo uma ideia que vem ao encontro da questão da emissão de voz e dos sentidos possíveis para a sua utilização, em teatro: “To radiate on the stage means *to give*, to send out. Its counterpart is *to receive*. True acting is a constant exchange of the two” (Chekhov 19). Separando-se da linha de pensamento do Sistema de Stanislavski por considerar que este limitava “the actor to copying nature instead of emphasizing what might be” (Brockett 412), Chekhov vai caminhar no sentido de derrubar a quarta parede e criar uma relação forte entre a cena e a plateia.

In a sense, Chekhov – intuitive, audacious, infinitely flexible, apparently able to transform himself into any shape he desired – was the actor the careful cautious Stanislavsky had always dreamed of being. He was also terrifying volatile in his private life, alcoholic, paranoiac, wholly unpredictable. But he too was on a quest of his own quite as urgent as Stanislavsky’s, first of all to discover meaning for himself in his own life, then to understand the source of his art. Groping towards this meaning and this understanding, Chekhov immersed himself first in the study of yoga, then in the Anthroposophical works of Rudolph Steiner. (Callow xvii)

Para M. Chekhov, o trabalho do ator não deveria assentar na sua experiência pessoal, mas antes advir da imaginação. As palavras não eram meros instrumentos de transmissão de um significado declarado, de um subtexto escondido ou de um estado psicológico, mas um objeto de trabalho, parte de um “ «building material» from which the higher self, the real artist in you, creates a character for the stage” (87). A relação com o público foi por ele transformada na razão do teatro, longe da existência da quarta parede, assumindo como sua a

ideia do trabalho do ator, tal como Rudolph Steiner a concebe: “No servile imitation of real life can override our obligation to act. The acting will provide the material with which we have to work as artists; we shall have to find all we need in the acting itself.” (Steiner, R. 134).

Continua Steiner:

The actor must be able to experience for himself how the word, the artistically formed and spoken word, can reveal the whole being man. This penetrating insight that can behold the words a revelation of man cannot fail to give him a more spiritual conception of his calling; and once he has that, he will be able to arouse within him the necessary energy to make his work increasingly artistic, gradually bringing more and more artistic form into every detail of acting. (Steiner R. 227)

R. Steiner (1861-1924) foi um cientista, matemático, crítico literário e filósofo austríaco que viveu e trabalhou, nos seus últimos anos de vida, na Suíça. Iniciou a sua carreira, aos 21 anos, como editor dos textos científicos de Goethe, na preparação da Edição Estandarizada das Obras Completas (Sophien Ausgabe) de Goethe, nos Arquivos Goethe, em Weimar. Conseguiu este lugar devido à qualidade da sua tese de Licenciatura em Literatura Alemã, na Universidade Técnica de Viena, que escreveu vivendo na maior miséria. Em 1891 faz o Doutoramento em Filosofia, na Universidade de Rostock, Alemanha, com a tese: Verdade e Ciência – Prelúdio para uma Filosofia da Liberdade. A sua atividade foi-se diversificando por inúmeras áreas, mas todas reunidas num pensamento único a que chamou Anthroposophy, cujo significado definiu como “an adequate consciousness of being human” e que resulta na procura da harmonia entre a ciência, a filosofia, a natureza e o ser humano (Heidenreich). Assim, para além de toda a atividade de pesquisa, ensino, divulgação e escrita, foi o fundador da agricultura biológica, do método pedagógico Waldorf e do Eurythmy - “Eurythmy is an art, like modern dance or sculpture. In a slightly modified form, it can also be applied therapeutically, similar to the way the painting can be applied as a form of therapy, known as Art Therapy” (Hindes). O facto de R. Steiner ter baseado grande parte do seu trabalho em princípios filosóficos e religiosos ligados ao Oriente, concretamente ao Hinduísmo, aceitando como verdades o *karma* e a reencarnação, retirou-lhe a credibilidade

exigida a um cientista e filósofo ocidental. No entanto, procurar nos seus estudos um sentido para a emissão da voz e uma relação entre o explicável e o inexplicável na produção de emoções poderá originar um debate produtivo.

Ao pesquisar a relação do homem com a natureza, R. Steiner encontrou uma conexão, para ele inquestionável, entre todos os elementos do Universo. É aí que baseia o Eurythmy. Assim, quando se debruça sobre as questões da voz e da fala, nas lições proferidas na Suíça em 1924 e editadas no livro *Speech and Drama*, não tem dúvidas em afirmar:

All these modern methods that are constructed in the most dilettante fashion (I mean these methods of breath technique, diaphragm technique, nasal resonance and the rest) omit to take into consideration what is, after all, the heart and core of the matter. They set out to instruct as though speech itself were not there at all! For they take their start, not from speech, but from anatomy. What is important before all else is a thorough knowledge of the organism of speech, of the living structure of speech as such. This organism of speech has been produced, has come forth, out of man itself in the course of his evolution (Steiner R. 31)

Para entendermos o que R. Steiner entende por “organism of speech”, deveremos perceber que ele concebe o ser humano, na sua componente não visivelmente física, como uma espécie de agrupamento a que pertencem: 1. O corpo astral – energia que chega ao corpo físico vinda do universo. 2. O corpo etéreo – que poderemos identificar como a intuição que leva à sobrevivência da espécie enquanto matéria, através da alimentação, e que, em consequência, promove a existência dos atributos dos humanos, com destaque para a memória. 3. O corpo do “eu” – a área da atividade consciente. Assim, a fala pertence não apenas ao corpo físico que a produz em termos de “anatomy”, mas é um organismo no qual participam também os corpos astral, etéreo e o “eu”. Antes de falar, o homem primitivo “felt in speech and thought in speech” (Steiner R. 31-33). Nesse “felt” e nesse “thought” devem ser encontradas as raízes da voz.

Mesmo questionando Steiner, pois a sua teoria implica a existência prévia de fé num ou em vários seres divinos portadores de sabedoria, dos quais emana a energia, há certas observações que se apresentam de forma inovadora para a época, no sentido da libertação da linguagem teatral do domínio do realismo, da psicologia e do texto. Tal como Adolphe Appia,

Steiner propõe que o teatro seja uma forma de arte em comunidade, congregando atores e espectadores.

Em 1910, Adolph Appia tinha desenhado “the first theatre of modern times to be built without a proscenium arch and with a completed open stage, for the Dalcroze’s school at Hellerau, where he also design a series of productions for the 1912 and 1914 seasons” (Brockett 395), dando existência concreta a um espaço que continha o conceito do teatro novo: “Appia came to believe that the rhythm embedded in a text provides the key to every gesture and movement to be used on the stage and that the proper mastery of rhythm will unify all the spacial and temporal elements of a production into a satisfying and harmonious whole” (Brockett 395). Mais uma vez, tal como vimos em M. Chekhov, inspirado por R. Steiner, o todo harmonioso de um espetáculo contém em si o público, numa relação estreita entre este e a cena. Num Prefácio que escreveu em 1918 para a sua obra completada em 1898, *Music and The Art of Theatre*, Appia reflete e amplia as considerações sobre a concepção dramática de Wagner que desenvolvera na obra: “There is no art form in which social solidarity can be better expressed than drama, particularly if it returns to its noble origins in the collective realization of great religious or patriotic feeling, or simply of human feeling, transforming them into our modern image” (Appia 5).

Adolphe Appia (1862-1928) foi estudante de música, tal como Stanislavski, e grande espectador de teatro. A sua formação em arquitetura levou-o a refletir não só sobre as questões do espaço cénico e luz, mas sobre toda a dinâmica de cena. Fascinado pela obra de Wagner, com quem trabalhou, utilizou essa formação para encontrar a linha de interpretação do espaço que mais se apropriasse à criação da *Gesamtkunstwerk* – a obra de arte global, “uma ideia de drama que seria, à imagem (mítica) dos gregos, a síntese, indivisível, das três artes irmãs, a música, a poesia e a dança...” (Vasques 53), a qual, no entanto, viria mais tarde a considerar incompleta. Appia queria mais e seguiu o seu próprio caminho, teórico e prático,

na procura de todos os elementos que levassem o espetáculo até ao público e o público ao espetáculo. A época tecnológica em que viveu – a rápida expansão da aplicação da eletricidade à iluminação – seriam fundamentais para o seu percurso, não só como cenógrafo e iluminador, mas também como encenador e teórico.

In every work of art there must be a harmonious relationship between feeling and form, a perfect balance between the idea which the artist wishes to express and the means he uses to express. ... The greater the number of media necessary for the realization of the work of art, the more elusive is harmony. The drama (by which I mean all the works written for actual production on stage) is the most complex of all the arts because of the greater number of media the dramatist must use in order to communicate. (Appia 10)

Neste ponto surge o paradoxo: o dramaturgo produz uma obra de arte que não controla, pois o que escreve vai ser dado ao público através de um espetáculo, isto é, o artista/autor produz uma obra que vai existir para um público numa forma que não é a criada por ele próprio. Assim, para que o espetáculo, a encenação do texto, seja um meio de expressão artística, “a principle, deriving directly from the drama’s original conception, without passing again through the will of the dramatist, must be found to prescribe the *mise en scène*” (13).

Para Appia, este princípio unificador e portador da arte originária do autor é a música. A música define o elemento que une cena e público: o tempo – o tempo/duração e o tempo/continuidade. A música é “o tempo” em si. Ora num espetáculo cuja obra dramática subjacente não é a música mas o texto, a questão do tempo fica, na opinião de Appia, descontrolada: “... the meaning and length of the dramatic poem can only suggest to the actor his mime and his actions; they cannot dictate them precisely” (19). Assim, numa obra dramática onde as palavras são cantadas, a emoção chega diretamente ao público através da música, quase sem intermediário, pois é o sentimento da música e a sua determinação do tempo que imperam. Porém, num espetáculo onde as palavras são ditas, a lista de intermediários – espaço cenográfico, luz e a complementaridade necessária entre os gestos e

as expressões do ator e o texto que explica o que de dramático se passa – desvaloriza o autor, transferindo o protagonismo, que lhe seria devido, para o ator.

Anos depois de, em 1897, escrever estas palavras, e na sequência do seu encontro com Emile Jaques-Dalcroze, em 1906, Appia virá a defender que o corpo do ator é o elemento fundamental para a criação dramática (Milling 35-40).

Appia, com a sua formação em música e arquitetura, recebe de Dalcroze as ideias que irão revolucionar a sua visão da encenação, espaço cénico e luz, tendo como objetivo a criação de ritmo. M. Chekhov, com a sua formação em teatro, recebe de R. Steiner as mesmas ideias. Os dois perceberam que o espetáculo vive com o público e não apenas para o público. A grande diferença está na atitude científica de Dalcroze, em relação à de R. Steiner. Habitam o mesmo país, a Suíça, mas Dalcroze é músico e Steiner é um filósofo ligado à teosofia – à religião. Conforme podemos ler no *site* da Dalcroze Society of America, “Dalcroze Eurhythmics has no political or religious affiliations, and should not be confused with Rudolf Steiner's Eurhythmy.”

No entanto, a contemporaneidade e a proximidade geográfica do nascimento das duas teorias não pode ser ignorada. R. Steiner começou a experimentar o método cerca de 1912. Dalcroze fazia sessões públicas desde 1903 (Juntunen 23) e, em Janeiro de 2012, esteve com os seus alunos numa digressão pela Rússia, convidado pelo Superintendente do Teatro Imperial, onde contactou com os atores do Teatro de Arte de Moscovo, dirigido por Stanislavski, e com o grupo de teatro dirigido por Meyerhold, em S. Petersburgo. “As a result of the Russian tour, eurhythmics became part of the actor training at the Moscow Art Theatre's First Studio in 1912.” (Dalcroze)

Sabemos como Stanislavski tinha, pela sua formação musical, a noção da importância do ritmo. Mas não há razão para duvidar que a sistematização do método de Dalcroze terá sido um contributo especial para as técnicas do Sistema.

O século XIX trouxe consigo não só uma imensidão de inovações tecnológicas, mas também uma diferente atitude do homem para com a natureza e para consigo próprio. O evolucionismo de Darwin deu ao homem a noção de que não é uma parte exterior do universo, mas que se integra nele. Os estudos de psicologia e psicanálise, com destaque para Freud, deram-lhe a consciência do “eu” e da sua fragmentação. O teatro do final do século representa essas circunstâncias, como o próprio Appia refere, em 1897: “The influence of the age manifests itself in many ways; it can affect not only the making, but also the very conception of the work, subjecting the artist to positive tyranny...” (Appia 7). Não a tirania das convenções teatrais e dos dramaturgos, de que se queixava Michael Chekhov e contra a qual as novas linguagens do século XX se viriam a revoltar, mas a tirania “positiva” de uma harmonia, equivalente à da poesia e da música, que estabeleça um equilíbrio entre os vários elementos que compõem o espetáculo.

Dalcroze, músico, encontrou-se com Stanislavski, músico, ator, professor de teatro e teórico em 1912. A consciência do ritmo passa a fazer parte do universo do teatro. Alguns discípulos de Stanislavski afastam-se, levando consigo este princípio, mas reclamando liberdade. Chekhov encontra R. Steiner. Tanto Steiner como Dalcroze criaram um tipo de movimento orgânico que contém em si o som que emite. O som da voz surge como uma energia interna que pode ser ou não expressa externamente, mas que, pela sua natureza, opera um fenómeno comunicacional. Segundo R. Steiner, esta é a manifestação do conhecimento divino que, ao ser difundida, estabelece a harmonia entre o “eu” e a natureza. Segundo Dalcroze, esta é uma relação de forças físicas que obedecem a leis físicas, mas que proporcionam o equilíbrio do homem e da natureza. Pelo caminho da religião ou pelo caminho da ciência, o teatro toma o sentido de uma existência artística proveniente de uma energia pessoal ou cósmica, deixando para trás o modelo de teatro/representação da vida real. Era como se a arte apreendesse uma necessidade de retorno às origens, perante a urgência de

encontrar formas partilhadas de expressão artística, numa época em que a tecnologia assume a função de retratista da vida real através da fotografia, do cinema, da rádio e da edição discográfica.

A voz humana e a palavra são pois, em conjunto com o movimento, a manifestação dessa energia e desse ritmo, por sua vez manifestações de uma existência física e poética, contendo elementos de significado e de expressão criativa. Conforme afirma George Steiner: “Le Logos est à la fois une énonciation performative et un principe inhérent à ce qu’il signifie. L’énonciation, le décodage de la pensée prend donc une réalité indépendante un peu extérieure à l’orateur”. (40)

A identificação da fala com o início da comunicação, manifestação da consciência, é o princípio do teatro. O texto dramático ganha, através da voz do ator, outra dimensão que ultrapassa um simples desafio à reflexão e à vontade e entra num universo de emoções.

Un sage était, autrefois, un philosophe, un poète, un musicien : ces talents on se dégénéré en se séparent. La sphère de la philosophie s’est resserrée ; les idées ont manqué à la poésie ; la force et l’énergie au chant ; et la sagesse, privée de ces organes, ne c’est plus fait entendre aux peuples avec le même charme. Un grand musicien et un grand poète lyrique répareraient tout le mal. (Diderot 250-251)

VI - Silêncio – presença e ausência

Se optar por deixar em branco as próximas vinte páginas, conseguirei expressar melhor o silêncio, do que escrevendo sobre ele?

Uma página em branco é, invariavelmente, considerada uma página cheia de “nada”, mesmo estando, objetivamente, cheia de branco. Se a folha for cinza, azul ou amarela, continuaremos a pensar o mesmo. Esquecemos, também, que está cheia de fibra vegetal ou artificial, tinta, ou outros produtos químicos. É essa a sua essência mas, por qualquer razão, temos tendência para esquecer esse facto. Quando nos entregam uma folha de papel, a expectativa é que ela seja o suporte de alguma mensagem. Foi para isso que alguém se lembrou de desenvolver suportes de comunicação. E, no entanto, o suporte, em si, tem identidade própria, pode criar códigos e existir autonomamente. Comunicar numa folha azul tem um significado diferente do de comunicar numa folha branca. Quando entrego uma folha em branco, estou, acima de tudo, a entregar uma prova existencial de que há uma mensagem que quero comunicar mas, para a qual, não encontro, porque não quero ou porque não sei, traços – caracteres ou desenhos – que a possam representar. Neste caso, o meu pensamento não será registado e a folha será inútil, a não ser que escreva, ao lado, uma outra folha onde explicarei a razão do “nada”. Se optar por deixar em branco as próximas vinte páginas, a minha mensagem de “silêncio” – ausência de comunicação – será clara, porque acabo de escrever esta página. Mas, será o silêncio uma ausência de comunicação, um “nada”?

A palavra “nada” = coisa nenhuma, tem a mesma raiz etimológica da sua homónima “nada” = nascida. “A palavra ‘**nada**’ não é **nada** simples. Provém de uma expressão latina medieval, ‘*rem natam non fecit*’, ‘não fiz **nada**’, em que o **nada** que não se fez no fundo seria alguma coisa... Nada é uma ‘*res nata*’, uma coisa nascida, uma coisa que aconteceu, que veio do **nada**” (Perissé). Em sânscrito, a língua em que foram escritos os textos de sabedoria – os Vedas (c.1500 A.C.) – do Hinduísmo, “**Nada**” era *nāḍā* : “*Nada Yoga* means union

(*yoga*) with the Self, the *nadam*, that primordial energy which is the source of all that is. In the *rigveda*, the oldest text of the 4,000 year old vedic scriptures of India, sound is called *nada brahma* (sound of the creator god *brahma*)” (Shivani, ênfase minha).

No final do séc. XIX, Helena Blavatsky, uma russa que viajou e viveu na Índia, no Tibete, no Egito, no Irão, etc., escreveu *The Voice of the Silence*, que Fernando Pessoa viria a traduzir para português, alguns anos depois. A influência desse livro para o conhecimento do pensamento budista, na Europa, foi enorme. Na primeira página desse livro, Blavatsky escreve que, para se conseguir atingir um estado de concentração no espiritual e de alheamento do mundo exterior, é fundamental ouvir a voz de Nada - a voz sem som, ou a “voz do silêncio” (Blavatsky).

Tanto na origem do pensamento hinduísta, como, mais tarde, no pensamento budista, “nada” é, pois, simultaneamente, “tudo”. É ausência e é presença. Sem presença não pode existir. Só poderei comunicar silêncio, por escrito, se manifestar “nada” na página que (não) escrevo. Mas a página tem de existir.

Do mesmo modo, ao tentar comunicar verbalmente “silêncio”, tenho de utilizar a voz, ou, aquele a quem quero comunicar não saberá que é essa a minha intenção. No entanto, se falar, estou a anular o meu propósito: emito um som que não pretendia emitir. O paradoxo máximo será, porém, a razão que justifica fazê-lo: porque pretenderei comunicar a ausência de comunicação? O silêncio obriga à existência. A existência é, em si, um conjunto de energias, vibrações e todo o tipo de fenómenos físicos e químicos que interagem. É essa interação que provoca vida –existência – que é “Nada sendo Tudo”, que se faz ouvir.

For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. (Cage 8)

A conclusão a que John Cage chega é extraordinária, de tão óbvia. Enquadrando a tecnologia e a arte, J. Cage é um dos grandes inovadores da relação entre a música e o caos,

na tentativa de a libertar dos códigos anteriores – nomeadamente da escala diatónica (formada por uma sequência: tom/tom/semi-tom/tom/tom/tom/semi-tom; 1 tom = 2 semi-tons; 1 semi-tom = intervalo mínimo de frequência distinguível pelo ouvido humano), utilizada na música ocidental – para que possa integrar-se melhor nas vibrações do universo (Cage, An). Através da música eletrónica, cuja produção está limitada a fontes e instrumentos eletrónicos, da música concreta, que alia fontes e instrumentos eletrónicos a sons da natureza ou de objetos, e da manipulação do som de palavras, pela escrita de mesósticos, Cage compreendeu o silêncio: “a way to change one’s mind” (Cage, An). Influenciado pelo Budismo Zen, Cage procura uma nova harmonia que confira à música uma estrutura espacial e não apenas temporal, como uma escultura, aproximando-se da estrutura sólida procurada por Artaud, quando este propõe um novo sentido para a fala, em teatro: “manipulá-la como um objeto sólido” (Artaud 79). Numa entrevista que deu pouco tempo antes de morrer, Cage afirma que a experiência sonora que mais aprecia é a experiência do silêncio, o que equivale a dizer o som do trânsito automóvel, pois o silêncio, na atualidade, numa cidade, é isso (Cage, v=pc). Quando, em 1952, compôs *4'33 de Silêncio, em Três Andamentos*, fê-lo para criar uma situação em que os sons da sala onde o concerto acontecer ganhem protagonismo e o público os possa ouvir. Conta que escreveu os *4'33''* nota a nota e que todas as notas eram silêncio, que cada uma delas tinha uma duração diferente e que, quando as juntou, o resultado foi *4'33''*. “I’ve nothing to say and I’m saying it”, disse Cage (Cage, v=YP).

Quando promovo uma ausência, não estando, não posso nunca saber se essa minha ausência é percecionada pelos outros como tal. Se não dão pela minha falta, não estou ausente. Tenho de estar presente para garantir que comunico que estou ausente. Essa comunicação resulta em silêncio, é presença/ausência. Quando, num grupo social, alguém opta por não falar, os outros acham isso estranho. Ninguém imagina que é possível estar, fisicamente, sem ter o objetivo de comunicar através da voz. Essa presença/ausência perturba.

E, no entanto, continuamos a considerar, tendencialmente, o silêncio como nada = coisa nenhuma. Se é nada, porque incomoda?

Voltando a John Cage, assinalo o facto de ter escrito notas de silêncio. O que é uma nota de silêncio? Tempo. Apenas tempo, uma determinada duração de tempo. Como avaliar um tempo, em silêncio, mesmo quando esse silêncio, sabemos, contém, pelo menos, o ruído da batida do coração? Baseamos a duração do tempo de silêncio no número de batidas? Mas, sendo esse número diferente, de pessoa para pessoa, como poderemos escrever uma obra que será “executada” por todos os que a ela assistem? Cada espectador que assiste a *4’33’’*, com o seu “tempo” próprio – com o ritmo de batimentos cardíacos próprio – poderá partilhar os seus com os tempos de quem criou a obra? Estará o incómodo do silêncio relacionado com a aparente desarmonia entre os batimentos cardíacos não uniformes de um público de um espetáculo ou de um grupo que convive?

Em teatro, tendo como base de trabalho um texto que induz ações – falas e gestos – o tempo decorre muito do tempo real que essas falas e esses gestos demoram a debitar. Com um ritmo mais ou menos acelerado, dependendo da interpretação, o tempo do espetáculo vai sendo definido por esses elementos. Vimos, anteriormente, como, quer a estrutura formal em verso, quer a coloquial, interferem na dinâmica do espetáculo. De vez em quando, o próprio dramaturgo poderá ter escrito “um tempo”, ou “pausa”, ou “silêncio”. Leslie Kane, num dos primeiros ensaios (1984) sobre o silêncio em teatro, escreve:

Reflecting a climate of incertitude, the theatre of Maeterlinck, Chekhov, Jean-Jacques Bernard, Beckett, Pinter and Albee is distinctive in its repression of explicit expressions and continuous, conceptual dialogue and the elevated status it gives silence. Intimating that words do not adequately express feelings, effect action, or authentically communicate personal or global disintegration, these dramatists convey ineffable and inexplicable experience through elliptical, disjunctive speech and evocative silences. (Kane 14)

Não vejo o silêncio apenas como uma parte da mensagem, com um sentido definido, concreto, em diálogo com as falas e as ações, ou como expressão de emoções, mas, como presença absoluta, impossível de retirar do todo, porque é o todo, em si. Sobre este “silêncio”

vital surgem outros silêncios. Em Anton Chekhov, por exemplo, o silêncio é psicológico. Advém das personagens, dos seus conflitos, das suas personalidades. As personagens não falam, demonstrando assim que alguma coisa não está bem, que não há comunicação ou que não estão integradas no grupo. Essa foi a utilização mais comum que os dramaturgos de todas as épocas deram aos silêncios das personagens: a demonstração da impossibilidade do homem conseguir viver sem se articular com os seus parceiros (Kane 24).

No entanto, mesmo enquanto ouvimos falas, o “silêncio” continua permanentemente presente. É esse “silêncio” permanente, que possui em si a capacidade de ultrapassar a densidade de qualquer narrativa, que transporta para o teatro a universalidade da comunicação poética. Este silêncio, não só é o fundador como também é o elemento estruturante da existência. Os autores referenciados por Kane são, no seu conjunto, alguns dos grandes inovadores de uma linguagem aberta a silêncios, sem medo do “nada” ou com a compreensão do “nada” – a palavra como “tudo”. Maeterlinck, em 1890, expressa a sua ideia de obra teatral, fiel ao princípio da poesia: “Il faudrait, peut-être, écarter entièrement l’être vivant de la scène. Il n’est pas dit qu’on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les derniers traces ” (Maeterlinck 36). O teatro puro, segundo ele, deverá ficar despersonalizado de corpos, existindo apenas através das palavras e do silêncio. Em *O Reverso do Teatro*, Arnaud Rykner analisa o contributo de Maeterlinck para uma dramaturgia do silêncio, através de vários dos seus textos dramáticos. A partir dos silêncios previstos pelo autor ao longo dos diálogos de *L’Intruse*, Rykner escreve: “Trata-se, pois, de um silêncio que escapa completamente às personagens. Não pode, definitivamente, apresentar-se como uma *estratégia* dos locutores; é-lhes imposto. Do mesmo modo, já não é um silêncio interpessoal, porque não *intervém* no próprio sentido. Está ali, dado como situação. Rodeia, envolve as personagens. É a sua verdadeira razão de ser.”

(Rykner 318). Assim, Maeterlinck aparece, muito antes de Cage, com uma possibilidade de concretização de um silêncio “escultura”, tridimensional, com identidade própria.

Por conseguinte, bastante antes de Beckett ou de Ionesco, Maeterlinck destruía, substancialmente, aquilo que permite o diálogo [uma continuidade, um sentido para a narrativa]. Mas o que conta não é a desarticulação da linguagem e a construção de uma derisão sistemática da palavra; o importante, aqui, é o distanciamento que se estabelece entre os diferentes locutores, este espaço de silêncio que os separa progressivamente para acabar por substituir a relação dual imediata por uma relação triangular mediatizada. De facto, o universo teatral que nos interessa desconstrói a forma dramática, alargando a relação de personagem a personagem e de réplica a réplica a um terceiro termo, totalmente silencioso, que acaba por encontrar o seu lugar, precisamente, nos vazios do diálogo, manifestados pela paralisia do mesmo. A esta personagem, o próprio Maeterlinck deu um nome; no seu prefácio aos três volumes de *Théâtre* chama-lhe “personagem sublime. (Rykner 327)

Esta “personagem sublime”, o silêncio, está para lá do espaço e do tempo, é origem e fim, não necessita do corpo nem da voz, segundo Maeterlinck.

No entanto, para que o espetáculo exista, é necessário concretizar o sublime.

A minha experiência profissional e a minha intuição fazem-me acreditar que os “tempos” de silêncio são um elemento fundamental num espetáculo de teatro, na concretização de uma conexão com o espectador. As experiências que tenho feito têm tido a resposta que esperava, pela parte do público. Construir um espetáculo a partir de um texto com falas e gestos, preparando de igual modo momentos de silêncio, é uma etapa de que não abduco. Tudo tem de se conjugar para um momento único, o do silêncio, isto é, o tempo em que se ouve o “som da sala” – as respirações e os batimentos cardíacos do público e dos atores, em conjunto. A duração desse tempo é definida pelo ritmo criado anteriormente, pelo processo habitual: fala e gesto. É um momento de “presença”, pois a conexão é total, numa ausência de interferência direta dos participantes – público e atores – mas, apetecido e recebido com expectativa e conforto, ou desconforto. Por isso, é sublime. Esse silêncio está, no entanto, absolutamente dependente de um “não-silêncio” anterior. Em *O Último Minuto na Vida de S.*, de Miguel Real, trabalhei com a atriz o domínio dos tempos de silêncio. O desconforto inicial foi-se infiltrando no ritmo do espetáculo. A relação com o público provocou as mais diferentes respostas. Em alguns espetáculos, os silêncios poderiam ter continuado quase sem limite. O facto de, embora a narrativa ser descontínua, todos – atriz e

público – saberem como iria terminar, permitia estender o tempo do “nada”. Em cena, um mostrador de relógio aparecia, inesperadamente, projetado na parede, acompanhado de um ruído “bip” bastante irritante, em tempos irregulares, a marcar a contagem decrescente para o fim. O público, muitas vezes, não o via, assim como não ouvia o “bip”. Ninguém queria que chegasse o fim e rejeitavam inconscientemente a “medida” do tempo que se lhes apresentava. O fim seria a morte da personagem. Os silêncios, em cena, não tinham qualquer significado: não estendiam o tempo nem o encurtavam. Existíamos, nós, público e personagem, em conjunto naquele espaço, sem tempo. Os silêncios davam-nos essa dimensão.

É curioso, no entanto, verificar que é através de experiências com a utilização de meios eletrónicos que a consciência do real se torna maior. Não pretendo substituir o “vivo” pelo tecnológico, mas, ao procurar criar situações limite com a ajuda da tecnologia, somos confrontados com o real e temos de refletir sobre ele. Aconteceu com várias experiências que fiz em televisão, ao realizar teatro televisivo. Quando trabalhei o texto dramático de Ödön Von Horváth, *Fé, Esperança e Caridade*, fui, pela primeira vez, confrontada com uma exigência de um autor em relação à existência de silêncios, em determinados momentos da cena. Horváth explicou, numa entrevista, que a marcação de silêncios se devia ao facto de alguma coisa de muito importante ter sido dita pelas personagens e, por isso, ser necessário fazer silêncio, para que o espectador tivesse tempo para refletir. Seria, pois, o tempo de “ação” do público. Não “obedeci” cegamente às indicações do dramaturgo mas, em determinadas situações, fi-lo e retirei desse facto algumas conclusões: 1. O silêncio só tinha valor de silêncio quando acompanhado por uma suspensão na ação, um *freeze*, ou seja, se o movimento dos atores continuasse, não sentíamos o silêncio como valor absoluto de cena, mas apenas como uma pausa ocasional da fala. 2. O silêncio só ganhava autonomia se a passagem da fala a silêncio fosse brusca, ou seja, se o ritmo da fala fosse abrandando, a chegada ao silêncio seria um processo natural de fim de frase e não permitia encarar o silêncio

– aquele silêncio – como um silêncio dramático. 3. O tempo de silêncio não comportava a hipótese de mudança de plano. Atendendo a que esta encenação foi feita especialmente para televisão e não transmitida ao vivo, a gramática visual teve de ser pensada de acordo com esta dramaturgia específica. Se houvesse mudança de plano num destes momentos de silêncio, este ganhava uma personalidade que lhe conferia uma existência específica, com significado, e não lhe permitia ser o que era: um tempo de paragem na sequência da narrativa. 4. O silêncio absoluto que, neste caso concreto de reprodução eletrónica, seria exequível – sabendo, no entanto, que o espectador estaria inevitavelmente rodeado do “silêncio” do seu ambiente pessoal e doméstico – resultava numa situação equivalente à que enunciei no ponto anterior. Esse silêncio eletrónico destacava-se de tal modo do todo, que acabava chamando a atenção para si próprio e não permitia a sua integração dramática. 5. O silêncio não podia corresponder a um negro de imagem. Experimentei fazer negro durante o tempo de silêncio e verifiquei que o negro anulava o silêncio. Para que o silêncio funcionasse como parte da narrativa, tendo sido esta escrita para ser apresentada por atores, era necessário que a imagem continuasse presente. Concluí que a ausência do som só era válida com a presença da imagem. Como acontece com a folha branca.

A experiência que relatei e que me conduziu, através da tecnologia, a encontrar respostas para questões que se colocam em teatro “ao vivo”, transporta-me para uma outra situação muito equivalente: que razão terá levado Samuel Beckett a escrever teatro para a rádio? Não se tratava de autorizar a emissão de peças escritas para teatro, mas escrever diretamente para um meio onde apenas o som existe como forma de comunicar, sem presença de imagem, a não ser a criada pelas palavras, sons e silêncios, na imaginação do ouvinte. Que procurava ele? Um efeito equivalente ao que produz um texto escrito num leitor e apenas isso? Entrar num universo de ruídos e sons que habitam o mundo, dos quais não damos conta,

mas que através de um meio sem imagem se tornam absolutamente indispensáveis, para a criação de um “visível poético”?

“Never thought about radio play technique [...] but in the dead of t’other night got a nice gruesome idea full of cartwheels and dragging feet and puffing and panting which may or may not lead to something.” No seu livro *Radio Beckett: Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett*, Kevin Branigan transcreve (17) este excerto de uma carta que Beckett escreveu em 1956 à sua amiga Nancy Cunard, após ter sido convidado, pela BBC Radio, para escrever teatro para emissão em rádio. Branigan analisa a evolução do trabalho de Beckett à medida que as produções lhe permitiam enquadrar-se e explorar melhor as potencialidades do meio sem imagem. Inicialmente, tal como indica na carta, interessava-lhe experimentar a valorização de ruídos criadores de um ambiente, mas rapidamente se foi expandindo em experimentações relativas à utilização da música, dos sons das palavras, dos ruídos e do silêncio.

Beckett escreveu seis peças para rádio: *All That Fall* (1957), *Embers* (1958/9), *Rough for Radio I* (1961), *Rough for Radio II* (1961) *Words and Music* (1962) e *Cascando* (1963). Fez ainda uma tradução/adaptação de uma peça de Robert Pinget: *The Old Tune*. Em *All That Fall*, por exemplo, Beckett utiliza a música ainda com uma função secundária, de ambiente, mas, em *Words and Music* e *Cascando*, a música aparece como uma personagem, dialogando com as personagens humanas. No entanto, é na utilização do silêncio que a evolução da escrita de teatro para rádio, de Beckett, se destaca.

The muted or silent quality of these plays extends also to their aesthetic quality. ... Beckett’s plays in particular increasingly seek to mute or dampen down sounds or voices. Silence, it appears, is the prized if unattainable objective of his radio work ... he is as interested in the musicality of a word or a phrase as he is in its signifying or allusive power. (Branigan 18). ... In radio, he found an ideal dimension in which to present themes such as the disintegration of language and the isolation of characters and creative artists (31). ... In the non-visual dimension of radio drama, Beckett constantly attempts the impossible. He shares composer John Cage’s fascination with silence and attunes the listener to the music and sounds within and surrounding silence. (33)

Tomarei como exemplo, para uma tentativa de encontrar “razões” para escrita de teatro sem imagem, a peça *Embers*, “...considerada por muitos como a sua obra prima no género [rádio]” (British Library).

Não me tendo sido possível analisar a primeira gravação, realizada em articulação direta com Beckett, cujos créditos referem:

A play for radio by Samuel Beckett
 First broadcast on the BBC Third Programme, 24 June 1959
 Duration: 45.00
 Henry - Jack MacGowran
 Ada - Kathleen Michael
 Addie - Kathleen Helme
 The Music Master / The Riding Master - Patrick Magee
 Pianist - Cicely Hoyer

...
 The producers for the BBC include Donald McWhinnie, Martin Esslin and Barbara Bray, who all formed close professional and personal relationships with Beckett (British Library),

analsei a versão da RTÉ Radio 1 (Radio Nacional da Irlanda), produzida para a comemoração do centenário do autor, em 2006. A realização é de Judy Hegarty Lovett e a produção de Aidan Mathews. Interpretação de:

Henry – Conor Lovett
 Ada – Annie Ryan
 Addie – Ally Ní Chiaráin
 The Music Mater / The Riding Master – Louis Lovett

EMBERS

Henry sits on the strand, tormented by the sound of the sea. He talks to his drowned father, who doesn't answer, and to his wife, Ada, who does. Throughout it all the sound of the sea weaves in and out, almost like a third character. Though *Embers* was written in 1958-1959, in 1986 Samuel Beckett could describe the location, Killiney Beach, near the Foxrock house in which he spent his youth, and the sound of the sea with exacting detail (RTE).

Embers (a play for radio) – excerto inicial:

1. *Sea scarcely audible.*
2. *HENRY's boots on shingle.*
3. HENRY On. (*Sea. Voice louder.*) On! (*He moves on. Boots on shingle. As he goes.*) Stop. (*Boots on shingle. As he goes, louder.*) Stop! (*He halts. Sea a little louder.*) Down. (*Sea. Voice louder.*) Down!
4. (*Slither of shingle as he sits. Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated.*) Who is beside me now? (*Pause.*) An old man, blind and foolish. (*Pause.*) My father, back
5. from the dead, to be with me. (*Pause.*) As if he hadn't died. (*Pause.*) No, simply back from the dead to
6. be with me in this strange place. (*Pause.*) Can he hear me? (*Pause.*) Yes, he must hear me. (*Pause.*) To
7. answer me? (*Pause.*) No, he doesn't answer me. (*Pause.*) Just be with me. (*Pause.*) That sound you hear
8. is the sea. (*Pause. Louder.*) I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. (*Pause.*) I
9. mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it
10. was you wouldn't know what it was. (*Pause.*) Hooves! (*Pause. Louder.*) Hooves! (*Sound of hooves*
11. *walking on hard road. They die rapidly away. Pause.*) Again! (*Hooves as before. Pause. Excitedly.*)
12. Train it to mark time! Shoe it with steel and tie it up in the yard, have it stamp all day! (*Pause.*) A ten

15. ton mammoth back from the dead, shoe it with steel and have it tramp the world down! (*Pause.*) Listen
 16. to it! (*Pause.*) Listen to the light now, you always loved light, not long past noon and all the shore in
 17. shadow and the sea out as far as the island. (*Pause.*) ... (Beckett).¹

Embers é uma peça de silêncio: a personagem principal, Henry, fala, mas o que ouvimos é o seu pensamento, não um ato de comunicação com outros. Ele não está em comunicação, tudo está na sua cabeça: as outras personagens, os ambientes onde se encontra, os ruídos e as vozes que ouve e que nos faz ouvir. Mas, mais do que isso, Henry é o comandante que faz “on”, que controla o que acontece, as personagens que aparecem ou desaparecem, que têm ou não direito a falar. O aparecimento do pai é a única coisa que o espanta, que parece fugir-lhe do controlo: “Who is beside me now?” (linha 6). Esta “ausência” de personagem implica uma “ausência” de corpo físico. “To act is to kill it”, diz Beckett perante a hipótese de o texto ser representado ao vivo, em teatro (Perloff). Mas, como demonstrar essa ausência? Só o som o pode fazer. O silêncio é formado em som, os pensamentos são expressos em som.

O som do mar é a manta de solo que comporta as falas. O som de um líquido, tal como a base da existência da primeira vida no planeta e a base da existência da vida humana. Na introdução à apresentação das emissões comemorativas do centenário de Beckett na RTE que, durante uma semana, diariamente, apresentaram as sete peças escritas por Beckett especialmente para rádio, o produtor, Aidan Mathews, não deixa de fazer referência a esta opção de Beckett. O tempo em que Beckett escreveu era um tempo não de contar histórias, mas de falar das questões da vida através de momentos fragmentados. O silêncio, feito de ruído, é a unidade que acompanha a fragmentação, estabelecendo uma unidade de vida, sem tempo e sem espaço, num presente contínuo, em que nada é suficiente, nem definitivo. As margens, a linha que separa a água fluída da terra firme, estão em permanente alteração (Mathews).

¹ A numeração das linhas é minha.

Perante a presença do som do mar – que, de facto, é um silêncio/ruído – Beckett clarifica a distinção entre ver, ouvir e identificar, no sentido do alcançar o conhecimento. Clarifica ou baralha, essa distinção? “That sound you hear is the see”, diz Henry (linha 9). Beckett não só pretende dizer que o que não se vê dificilmente pode ser conhecido, como, acima de tudo, afirma que, pelo facto de Henry o ter dito, o ouvinte o passou a ver. O “ouvir” induz o “ver”. O silêncio/ruído produz conhecimento através de uma mistura de sentidos. E, no entanto, ao ouvir a gravação, é fácil reconhecer o som de mar... Todo o texto será, a partir daqui, construído sobre as relações entre a memória e os sentidos não utilizados na função que a ciência lhes atribui. Ouvir e ver dão acesso ao conhecimento se fundidos, sem distinção entre eles, e se assentarem num silêncio/ruído. A linguagem poética no seu mais profundo sentido, apenas em pensamento, sem direito a uma realidade visível, mas com a sua realidade própria. A poesia lida, ou ouvida sem materialização de encenação, permanece no seu sentido absoluto, como defendeu Maeterlinck. Ao descrever a “structure du sens dans un poème”, Riffaterre diz:

Si nous devons formuler les règles gouvernant cette dialectique [entre o texto e o leitor], nous devons être certains que ce que nous décrivons est réellement perçu par le lecteur ; nous devons savoir s’il est toujours obligé de voir ce que nous voyons ou si une certaine liberté lui est permise ; et nous devons savoir comment s’effectue cette perception. ... si nous ne considérons pas le poème en tant qu’entité finie et close, nous ne pouvons pas toujours faire la différence entre le discours poétique et la langue littéraire (Riffaterre 12).

A proposta de Beckett para teatro, em rádio, encaixa nesta descrição. Mas, se o espaço onde decorre a ação nos é dado por este silêncio/ruído, onde encontraremos o tempo? Não havendo ação visível, o tempo é determinado pela duração das falas e das pausas. O ritmo do texto, com frases muito curtas e sincopadas (Perloff), cria uma batida rítmica, mas é no imenso número de “Pause” – muito característico de Beckett – que se revela a verdadeira dimensão da importância do tempo de silêncio. Como saberemos, no entanto, o ritmo a imprimir e o tempo de duração das pausas? Beckett faz aparecer um galope, fá-lo desaparecer e, para que fique claro, Henry chama de novo por ele. Depois, exclama: “Train it to mark

time!” (linha 14). O tempo do silêncio fica claro. É marcado pelo galope dos cascos. Logo de seguida volta à frase que será repetida vezes sem conta durante o resto do texto: “Listen to it!” (linha 15). Esta frase é a chamada de atenção para o silêncio/ruído – o mar. Temos tendência, como ouvintes, a esquecer este “silêncio”, Beckett sabe e não deixa, pois é esse “silêncio” que interessa. Todos os outros sons são ocasionais, sem tempo e sem espaço, sem cronologia e sem história, esse é o único perene. “Listen to the light...”, diz Henry, logo de seguida (linha 16). De novo, o baralhar dos sentidos. Por outro lado, embora o ruído do mar seja o “silêncio” permanente, Beckett deu, a esta peça, o título *Embers – Cinzas*. As cinzas e o seu ruído desaparecem em absoluto silêncio, por oposição ao ruído do mar, que não termina nunca, enquanto houver vida. Há, por isso, também, em *Embers*, um silêncio absoluto possível, mas circunstancial.

Ao refletir sobre o facto de que Beckett criou teatro para rádio, para ser ouvido, temos de considerar que a conexão que ele pretendia criar entre o seu texto e o ouvinte seria mais direta do que em teatro ao vivo, pois a não existência física dos atores conduz a que as vozes que se ouvem sejam as do autor, sem intermediário. Terá Beckett pretendido retirar, do seu teatro, a “presença” do ator, como se lhe colocasse uma máscara? Noutras obras suas, Beckett tende a “esconder” o corpo do ator: Nagg e Nell, em *Endgame* (1957), vivem dentro de latões do lixo, só se lhes vê a cabeça; em *Dias Felizes* (1961), a personagem Winnie começa com meio corpo e termina só com cabeça, pois vai ficando enterrada na terra. São humanos incompletos, existem porque existem falas e pausas. Ou terá Beckett considerado que a “presença” do ator é, eventualmente (como examinei no Capítulo I) mais eficaz pela sua voz do que pela sua imagem e que, assim, ficaria reforçada? Ou, pelo contrário, pelo facto de “ouvirmos” sem sabermos que imagem tem, em vez de nos libertar para criarmos a imagem da personagem, nos deixa perdidos, sem referência espacial, ligando-nos diretamente e apenas às falas de cena, sem qualquer tipo de interpretação? Será apenas uma tentativa de, como

referi, encontrar a verdadeira poética no silêncio – no silêncio/som, ou seja, no silêncio que não o é, mas sim som, tal como o branco de uma folha de papel não é cor, mas a “expulsão” de todas as cores?

Para Marjorie Perloff, “On radio in other words, the only way to simulate silence is via sound. And it is this characteristic of the medium Beckett must have had in mind when he refused to allow his radio plays to be *visualized* in any form” (Perloff). Ou seja, segundo esta autora, Beckett procurava apenas encontrar o silêncio que é som – o “nada”.

As últimas linhas de *Embers*:

HENRY ... that's it, that was always it, night, and the embers cold, and the glim shaking in your old fist, saying, Please! Please! (*Pause.*) Begging. (*Pause.*) Of the poor. (*Pause.*) Ada! (*Pause.*) Father! (*Pause.*) Christ! (*Pause.*) Holds it high again, naughty world, fixes Holloway, eyes drowned, won't ask again, just the look, Holloway covers his face, not a sound, white world, bitter cold, ghastly scene, old men, great trouble, no good. (*Pause.*) Christ! (*Pause. Shingle as he gets up. He goes towards sea. Boots on shingle. He halts. Pause. Sea a little louder.*) On. (*Pause. He moves on. Boots on shingle. He halts at water's edge. Pause. Sea a little louder.*) Little book. (*Pause.*) This evening... (*Pause.*) Nothing this evening. (*Pause.*) Tomorrow... tomorrow... plumber at nine, then nothing. (*Pause. Puzzled.*) Plumber at nine? (*Pause.*) Ah yes, the waste. (*Pause.*) Words. (*Pause.*) Saturday... nothing. Sunday... Sunday... nothing all day. (*Pause.*) Nothing, all day nothing. (*Pause.*) All day all night nothing. (*Pause.*) Not a sound.
Sea.

Quando toda a realidade parece sem sentido, morta, as cinzas apagadas (sem som), o “nothing”, embora dito, não existe, porque o ruído do mar permanece. Beckett controla a existência do silêncio. É ele quem diz “on”. A “presença” de Beckett é o silêncio, é o não deixar o ouvinte de teatro ouvir o seu silêncio pessoal (assinalado por Cage – o sistema nervoso e a circulação do sangue), nem o silêncio social (assinalado por Cage – o ruído do ambiente onde estão inseridos). Beckett consegue fazê-lo, ao perceber que tinha encontrado um meio que lhe permitia anular a imagem/espaco – atores e cena – do seu teatro.

Um outro tipo de silêncio parece ser (será?) o que procura construir Marina Abramović, num espetáculo/não-espetáculo onde há público mas não há representação (ou haverá?), onde a atriz (será?) se apresenta sem personagem (estará?), onde a vida real é o enredo (será?), onde o tempo é o tempo real e o espaço o espaço real, numa absoluta (será?)

situação de “life itself” (MARINAFILM), ou de, como diz Lehmann, “*concrete theatre*”. Refiro-me à sua proposta performativa *The Artist is Present*:

All day, every day, from early march until the end of may, 2010, she will sit at a table in the museum's atrium, in what she describes as a "square of light." members of the audience will be invited to join her, one at a time, at the opposite end of the table. There will be no talking, no touching, no overt communication of any kind. Her objective is to achieve a luminous state of being and then transmit it—to engage in what she calls "an energy dialogue" with the audience. (MARINAFILM)

“An energy dialogue” é “presença” em silêncio. É transmitir um “luminous state of being”. É, através do silêncio, demonstrar que possui “aura”.

Considerar este estado de “luminosidade pessoal” como parte integrante da vida é uma postura interessante, de acordo com a definição de função poética da comunicação de Jakobson, já referida (Capítulo I). Considerar, para além disso, que a performance apresentada é arte, implica, também, na minha opinião, que seja “comunicação poética”. Marina Abramović faz da sua vida um ato de comunicação poética, ao assumir a sua “aura”. Não será teatro, pois não há representação (ou haverá?), mas é arte. Durante anos expressou a sua arte em apresentações de várias ordens, mas sempre procurando encontrar uma relação com o público:

Since her earliest performances, the core of Marina Abramović's work has been the creation of a relational field between herself and the viewer. This field is articulated through one or two forms: actions by the artist, usually involving extreme physical duration, observed by the viewer, or installations in which the viewer enters a physical space that Abramović has activated through sound or silence. (Iles 98)

A sua performance *The House with the Ocean View* é, em 2002, um ano depois do 11 de Setembro, um marco que reúne as duas formas numa só obra: ser observada em ação e permitir que o público, embora sem toque físico, entre em contacto energético com ela. Durante 12 dias, a artista habita, sem falar, três “palcos”, três caixas abertas correspondentes a sala, quarto e casa de banho, expostos diretamente ao público, num plano mais alto, como um quadro vivo. As três escadas de ligação ao espaço do público são “impossíveis”, pois os degraus são formados por facas com as lâminas viradas para cima. O público, sentado em frente, observa a sua atividade e é observado por ela. Nesta troca, “Many [público] became

palpably emotional. Most arrived in a hurried state that dissipated overtime as they sat. The contemplative atmosphere deepened as each new visitor arrived and became part of the collective performance” (Iles 101).

Tudo isto sem palavras.

Se a voz do ator, em cena, é o único gesto que toca o espectador, como encontrar este tipo de relação “física” - “palpably emotional” - quando, ao vivo, os intervenientes estão em silêncio?

Diz Abramović, sobre esta performance:

I really looked at the people in the gallery. To me the eyes are a door for something else, and whatever is happening in their lives, I pick it up. You can't imagine how much I cried in that piece. This sadness comes because they project their own sadness onto me and I reflect it back. And I cry out in the saddest way, so they are free. People would come like drunks—instead of a shot of vodka they came to have a shot of this connection with the eyes. (Abramović)

Em cinema, sabemos como o “toque” da “aura” é feito pelos olhos, em planos que colocam o artista a uma distância psicológica equivalente à “distância pessoal” de que fala Hall – até 1m20cm. Neste caso, a distância a que a artista se encontra do público permite um contacto visual (como se pode ver nas fotos disponíveis), mas não deixa de ser um contacto a uma distância enquadrada, por Hall, como “distância social - modo longínquo” – de 2m10cm a 3m60cm (Hall 139-146). Como consegue Abramović criar esta conexão?

Há um pequeno detalhe nesta performance, que não aparece enunciado muitas vezes, nem com grande relevo: em cena, porque considero que de uma cena se trata – preparada ao ínfimo pormenor para criar um determinado efeito, numa encenação pensada, concretizada e avaliada/creditada pelos outros (público e especialistas) – existe um metrónomo, que vai ocupando vários lugares no espaço. John Haber escreve, à época: “Her drama, on three high wooden platforms, unfolded over those twelve days to a rapt gallery audience and the relentless tick of a metronome” (Haber).

O método de medição do tempo através de horas, minutos e segundos é universal. Onde há relógios/máquina, com possibilidade de medir rigorosamente os elementos do tempo,

um segundo é um segundo. O padrão tempo, regulado primitivamente pelo movimento aparente do sol, é comum a todos os povos com acesso a relógios. Um relógio, cujo mecanismo emita um forte ruído, marcará um ritmo contínuo, invariável e comum a todas as culturas. Um metrônomo, no entanto, é um aparelho que cria uma medição personalizada do tempo, conforme a programação a que foi sujeito. Ao colocar um metrônomo em cena, Abramović quis criar o tempo do seu universo. Mas o metrônomo também emite som. Um som regular, como um relógio, mas que foi programado, não pelo movimento aparente do sol, mas pela criatividade de quem o programou. Segundo Haber, um “relentless tick”.

Temos, portanto, que Marina Abramović criou o seu silêncio/ruído, no seu tempo próprio programado. Na época em que os relógios produziam som audível, todos nós, que o ouvíamos, experimentávamos a estranha sensação de “fechar os ouvidos a esse som”, continuando a ouvir tudo o resto. É impossível ignorar as potencialidades do efeito provocado, não só na artista como no público, por este ritmo audível de som/silêncio, contínuo. É impossível acreditar que Abramović não planeou ao detalhe essa inclusão do metrônomo num ambiente tão minimalista como o que concebeu, quando, em várias entrevistas nos dá conta dos detalhes na preparação das suas apresentações públicas. O metrônomo é um aparelho que já tinha incluído e voltará a incluir noutras performances. Na sua “re-performance of her 1975 body-art action, *The Lips of Thomas*”, em 2005, onde se auto flagela desenhando, com uma lâmina, uma estrela de cinco pontas na barriga, “A metronome ticked away” (Carlson). Esta é a frase a que a jornalista, num extenso artigo onde relata toda a experiência, resume a participação do metrônomo. Temos, portanto, a existência contínua do som de um metrônomo, dia após dia, subliminarmente entrando nas vibrações do ar da galeria. Porque deveremos acreditar que todo o processo de conexão entre artista/público/artista depende apenas do olhar, como se o silêncio fosse absoluto, sabendo ainda que a distância entre os olhares artista/público/artista é superior ao que a vida real

estabelece como fundamento de comunicação? Marina Abramović sabe isso, sabe que o som é o elemento fundamental do NADA, a partir do qual nasce “life itself”: “In later years, I turned to Buddhism and Buddhist practice” ... “To conceive the MOMA show, I went to an Ayurveda yoga retreat in south India for over a month this past winter” (Abramović, Art).

Muitas variantes de utilização de som foram feitas, ao longo dos anos, por Abramović, nas suas performances: desde o *Sound Corridor*, em 1972, onde o ruído de metralhadoras soava das paredes, enquanto o público atravessava um corredor estreito, até aos microfones que captavam o acelerar dos batimentos cardíacos enquanto o seu companheiro Ulay lhe apontava uma seta ao coração, em *Rest Energy*, em 1980. Na já citada retrospectiva instalação/performance, *The Artist is Present*, vários metrónomos estavam espalhados por diversas salas, no MOMA, cada um deles marcando um tempo diferente. Porém, no átrio onde decorria a performance –“perhaps more than any performance she has done before, *The Artist is Present* has the power to fulfill Marina's own dictum about long-duration work, in which, she says, "performance becomes life itself" (MARINAFILM) – Marina Abramović não cria um tempo/silêncio através de um metrónomo. “To engage in what she calls "an energy dialogue" with the audience” (MARINAFILM), ela escolheu estar no silêncio/social e no espaço/privado: à distância de dois braços. Ela/artista e o observador/participante podiam tocar-se, embora não o fizessem. O enorme silêncio/ruído provocado pela reverberação do som do público que, mesmo se apenas a murmurar, um átrio de paredes altas provoca, era o NADA propício ao contacto visual de uma distância privada (até 1m25cm). Marina ligava o “on”, do mesmo modo que Beckett, em *Embers*: ele pela voz de Henry, ela levantando os olhos para o observador/participante. Contacto estabelecido, acontecia a performance, com maior ou menor conexão conforme as variantes idiossincráticas da artista e do observador/participante, ou as circunstâncias do momento. Em 2012, Marina Abramović repetiu a experiência em circunstâncias um pouco diferentes, na performance *Silence is Golden*. Aqui, não havia

público em filas. Todos participavam e interagiam uns com os outros. Todos eram simultaneamente artistas e público. Mas o mais espetacular desta variante foi o facto de todos os participantes estarem vestidos de igual (bata branca) e com auscultadores na posição “off”. Poderemos imaginar o silêncio quase absoluto?

A experiência é descrita, com detalhes, por Jada Yuan: “On one wall of the gallery was a slide projection of Abramović’s face on various days at MOMA, staring across the room to a slide projection of people who’d come to sit with her, many of them crying. The only sounds were the click of camera shutters and a loud metronome ticking off seconds” (Yuan).

Um “loud metronome”? Mesmo concebendo a performance de modo a que o público esteja completamente isolado do ambiente sonoro pela utilização de auscultadores mudos, Marina Abramović não abdica de criar o “seu tempo”, de construir aquilo que ela chama “life itself” num tempo próprio dela, “herself”, diferente do tempo da “life itself” pois, contrariamente ao que diz Yuan, um metrónomo não marca segundos, mas “um tempo”, que pode ser mais longo ou mais curto que um segundo. Que tempo seria esse? Como constrói Abramović o seu “tempo/silêncio”? Em nenhuma entrevista, notícia ou comentário encontrei referência aos tempos marcados pelos vários metrónomos das várias instalações ou performances. Não duvido que não foram deixados ao acaso. Sem a existência deste “loud metronome”, não escutado pelo público portador de auscultadores, a não ser pela vibração do ar que atingia o ouvido/corpo, como teria decorrido esta performance? As vibrações emitidas por esse som tocaram o público. No final,

Looking upon the room of people in lab coats happily talking away, Abramović seemed overjoyed. “At the beginning, it is very intimidating,” she said of the guests. “Then they start to slow down. The metronome helps. Then they start getting more and more connecting. And look at them now! They’re out of control! There would never be this kind of friendliness and excitement if not before was silence. (Yuan)

De ouvidos tapados, eles ouviram.

Considerar o silêncio como parte integrante da comunicação poética é prática recorrente desde os primeiros ditirambos, onde o ritmo musical impunha tempos

determinados, que implicavam pausas. O ritmo do texto em verso continuou, do mesmo modo, a sobrepor-se a toda a necessidade de tempos de silêncio, pois a métrica era baseada na palavra, não havia metrônomo para determinar a métrica do silêncio. Durante o século XVII, o pensamento europeu dava a primazia à inteligência e à racionalidade, confiando à linguagem, por oposição ao silêncio, a capacidade de as exprimir. Sem falar, o homem não tem valor e a sua existência não faz sentido, pois o silêncio demonstra uma possível incapacidade para pensar, refletir e raciocinar. A fala é a exteriorização da humanidade do homem, por oposição ao ser selvagem. A estética clássica impunha uma racionalidade formal no discurso dramático, ainda em verso.

Ao ler, por exemplo, Gérault de Cordemoy [cartesiano], a ligação entre a alma e a palavra parece tão forte que poderíamos afirmar que é mais a palavra que faz a alma do que a alma que faz a palavra. ... chegamos à conclusão de que tudo contribui igualmente, no pensamento dos *Messieurs*, para conferir à linguagem este estatuto de quase-absoluto que nos interessa e que assinala as dificuldades encontradas pelo silêncio como figura artística e literária. (Rykner 77-78)

Conforme assinali no Capítulo V, será Diderot a revolucionar a dramaturgia clássica, aconselhando a escrita em prosa, mas, sobretudo, dando início à revelação do silêncio: “Assim, frequentemente, não hesita em destruir a continuidade dialógica no meio de uma sucessão de “pausas”. A palavra é, então, violentamente travada, como que suspensa por uma duração indefinível que contraria o desenvolvimento regular e inexorável da peça clássica” (Rykner). A integração do homem livre na natureza obriga a uma “naturalidade” que responda ao ritmo das emoções. O silêncio ganha corpo, mas, ainda, como uma parte da narrativa, com um determinado sentido, não como parte absoluta do todo. Um exemplo: *Le Fils Naturel*.

Acte II. Scène I.

Rosalie, Justine.

ROSALIE.

Justine, approchez mon ouvrage.

Justine approche un métier à tapisserie. Rosalie est tristement appuyée sur ce métier. Justine est assise d'un autre côté. Elles travaillent. Rosalie n'interrompt son ouvrage que pour essayer des larmes qui tombent de ses

yeux. Elle le reprend ensuite. Le silence dure un moment, pendant lequel Justine laisse l'ouvrage et considère sa maîtresse.

JUSTINE.

Est-ce là la joie avec laquelle vous attendez monsieur votre père ? Sont-ce là les transports que vous lui préparez ? Depuis un temps, je n'entends rien à votre âme. Il faut que ce qui s'y passe soit mal ; car vous me le cachez ; et vous faites très bien.

Point de réponse de la part de Rosalie ; mais des soupirs, du silence et des larmes.

Perdez-vous l'esprit, mademoiselle ? Au moment de l'arrivée d'un père ! À la veille d'un mariage ! Encore un coup, perdez-vous l'esprit ?

ROSALIE.

Non, Justine.

JUSTINE, après une pause.

Serait-il arrivé quelque malheur à monsieur votre père ?

ROSALIE.

Non, Justine.

Toutes ces questions se font à différents intervalles, dans lesquels Justine quitte et reprend son ouvrage. (Diderot, Le Fils 17)

Um diálogo de Diderot pode conter o mesmo número de “pausas” que um diálogo de Beckett, mas a sua intencionalidade é diferente: o primeiro utiliza o silêncio para a integração da personagem no ambiente natural/real (físico e psicológico) onde se insere. O segundo torna-se o criador desse ambiente e é nele que as personagens habitam.

O autor/deus em direto com o público e o público em participação plena. É religião, ciência ou arte?

You must experience the difference spending time in New York or Paris and being on a plateau in Tibet, four thousand meters high. That last place gives you as much energy as the first one takes from you. Your way of thinking is completely different over there. This is more scientific than spiritual [smiling]. As an artist I want to be a bridge. (Abramović, Journal).

A “descoberta” da impossibilidade do silêncio, por um lado, ou da possibilidade da sua materialização, por outro, é produto do pensamento do século XX. Não apenas do pensamento provocado/produzido pela evolução tecnológica, como seria expectável, mas da aproximação dos artistas ao pensamento oriental, materializado em voz e em silêncio. No século XXI, num momento em que a ciência atinge um horizonte no conhecimento do universal – Aceleradores de Partículas, no CERN: telescópio espacial Planck – com a aproximação ao início de tudo, ou, melhor dizendo, ao momento do NADA, o teatro e a performance parecem fazer um retorno às origens, como se através da arte se pudesse construir um novo percurso sem tempo, onde o relógio poderá ser substituído por um metrónomo que comanda um tempo definido por “segundos poéticos”.

Conclusão

O teatro pressupõe que seres humanos se proponham transmitir uma forma de comunicação poética a outros seres humanos. Para isso, os atores estabelecem canais de conexão. Até uma determinada distância física, essa conexão é possível através do encontro entre olhares. A partir de uma certa distância física, a voz é o processo mais eficaz para o fazer. No entanto, enquanto a conexão criada pelos olhares é psicológica, a conexão pela voz, pela natureza física do som, é real, tátil. Assim, a voz é o único gesto de cena que toca fisicamente o espectador e o som ambiente, subjacente a essa voz, é único meio que pode unir todos os participantes de um espetáculo num universo único, sem tempo nem espaço reais.

A existência de vida impede a existência de silêncio. Há sempre uma borboleta, algures, que bate as asas e com elas agita o universo. Em alternativa, há o vazio absoluto, a morte.

As vibrações sonoras que nos rodeiam na vida real, o seu ritmo e a sua intensidade, são tão indispensáveis à música e à poesia como à comunicação poética do teatro. A voz do ator e o silêncio/não silêncio de cena e de todo o espaço teatral são os elementos fundamentais criadores dessas vibrações. Abdicar delas ou negligencia-las é negar ao teatro a sua natureza efémera e a sua condição de arte do homem para o homem, num universo poético, sem necessidade de intermediação de outra qualquer materialidade. Em teatro, o som pode ser o único construtor de espaço, pois tem uma dimensão física real, e o único construtor de tempo, pois é sobre ele que caminha a vida.

“Hamlet - ... the rest is silence. [Dies].”

W. Shakespeare

Obras citadas

- Abramović, Marina. Entrevistada por Laurie Anderson. BOMB 84/Summer 2003, ART.
<http://bombsite.com/issues/84/articles/2561>. Web. 20.02.2013.
- Abramović, Marina. Entrevistada por David Ebony. Art in America. 2009.
<http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/>.
 Web. 19.03.2013.
- Abramović, Marina. Entrevistada por Bernard Goy. Journal of Contemporary Art. 1990.
<http://www.jca-online.com/abramovic.html>. Web. 22.03.2013.
- Adamov, Arthur. Citado por Alain Marc. “La Cime suprême d’en-bas”. Revue Le Magazine Littéraire. Nº 206. p.17. col. 47c.
- Allain, Paul e Harvie, Jen. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London: Routledge. 2006.
- Appia, Adolphe. *Music and the Art of the Theatre*. Trans. Robert W. Corrigan and Mary Douglas Dirks. Miami: University of Miami Press. 1962.
<http://archive.org/details/musicartoftheatr00appi>. Web. 17.07.2012.
- Arni, Sahmita. <http://www.caravanmagazine.in/arts/mahabharata-our-times>. Web. 29.10.2012.
- Artaud, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Trad. Fiama H. P. Brandão. Lisboa: FENDA. 2006.
- Artaud, Antonin. Citado por Alain Marc. Nota bene d’“Un Athlétisme affective”. Œuvres complètes. Tome IV. p.132.
- Artaud, Antonin. Citado por Alain Marc. *Position de la chair*.
- Bali Traditional Theatre. <http://www.youtube.com/watch?v=tYHOpe31wlg>.
 Web. 01.12.2012.
- Barbosa, Tiago. *Cante com Técnica*.
<http://cantecomtecnica.blogspot.pt/2009/07/timbre-front-backing-vocal.html>.
 Web. 13.11.2012.

- Bazin, André. *O que é o cinema?* Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte. 1992.
- Beckett, Samuel. “Embers (A Play for Radio)”. (1957). *Evergreen Review*. No.119.
August 2009. <http://www.evergreenreview.com/119/07.html>. Web. 22.05.2012.
- Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*. Apres. e Trad. João Maria Mendes. Amadora: ESTC. 2010.
- Berry, Cicely. *The Actor and the Text*. London: Virgin Books. 1996.
- Blavatsky, Helena. *A Voz do Silêncio*. Trad. Fernando Pessoa.
<http://www.sociedadeteosofica.org.br/biblioteca/livros/voz.htm> Web. 10.03.2013.
- Booth, Wayne. “The Poetics for a Practical Critic”. *Essays on Aristotle’s Poetics*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty. USA: Princeton University Press. 1992.
- Borges, M. José e José M. Pedrosa. <http://musicantiga.com.sapo.pt/notogrecia.htm>. Web. 10.11.2012.
- Branigan, Kevin. *Beckett: Musicality in the Radio Plays of Samuel Becket*. Bern: Peter Lang. 2008. Google Books. Web. 10.03.2013.
- British Library – Press release. Apr. 2007. <http://www.suttonelms.org.uk/sbeckett2.html>. Web. 17.03.2013.
- Brockett, Oscar G. / Hildy, Franklin J. *History of the Theatre*. Boston: Pearson. 2010.
- Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro. 1968.
- Brook, Peter. *A propos de « Tell me Lies »*. Mostra de Veneza. 04.09.2012.
<http://www.newspeterbrook.com/2012/09/04/tell-me-lies-en-version-restauree/>. Web. 28.10.2012.
- Bush, Tara. YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=amuPoPkAlx8&feature=fvwrrel>. Web. 13.11.2012.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. Google Books. Web. 20.05.2012.

Cage, John. *John Cage: An Autobiographical Statement*.

http://johncage.org/autobiographical_statement.html. Web. 22.05.2012.

Cage, John. <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. Web. 14.03.2013.

Cage, John.

<http://www.youtube.com/watch?v=YPI1TWBqvPow&list=PL58A22FF03694ED39>

Aos 5'30''. Web. 14.04.2013.

Caillois, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Trad. G. C. Franco. Lisboa: Edições 70. 1979.

Callow, Simon. Forward. *To the Actor*. Michael Chekhov. London: Routledge. 2003.

Carlson, Marla. Marina Abramović Repeats: Pain, Art, and Theater.

<http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>. Web. 21.03.2013.

Carnegie, Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre*. Yale University Press. 2006.

Google Books. Web. 20.07.2012.

Cavin, Albert. *Confucionismo*. Trad. José Pinto. Lisboa: Ed. Verbo. 1980.

Chekhov, Michael. *To the Actor*. London: Routledge. 2003.

Chouard, Claude-Henri. *L'oreille musicienne*. Paris : Gallimard. 2009.

CIENCIAVIVA. http://telecom.inescn.pt/research/audio/cienciaviva/natureza_som.html.

Web. 24.05.2012.

Dahlhaus, Carl, e Hans Heinrich Eggebrecht. *Que é a música?* Trad. Artur Morão. Lisboa :

Texto & Grafia. 2009.

Dalcroze, Émile Jaques. <http://www.dalcroze.org>. Web. 22.07.2012.

Dehane, Ghislaine. Entrevistada por Cecile Lestienne. Uma História das Linguagens. Lisboa:

Texto & Grafia. 2009

Derrida, Jacques. “La Parole Soufflée”. L'Écriture de la Différence. Paris : Éditions du Seuil.

1967.

Derrida, Jacques. “Signature, Événement, Contexte”. Marges de la Philosophie. Paris : Les

Éditions de Minuit. 1972. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/marges.pdf>.

Web. 30.01.2013.

- Diderot, Denis. *Avec un Discours sur la Poésie Dramatique*. Paris : Duchesne et Delalain. 1761. <http://archive.org/details/uvresdethatred01dide>. Web. 10.10.2012.
- Diderot, Denis. *Le Fils Naturel ou Les Épreuves de la Vertu*. 1757. Publié par Ernest et Paul Fièvre. 2012. http://www.theatre-lassique.fr/pages/pdf/DIDEROT_FILSNATUREL.pdf. Web. 17.03.2013.
- Drake, Sylvie. TV REVIEW: 'The Mahabharata' a Rich Telling of the Story of Mankind on PBS. http://articles.latimes.com/1991-03-25/entertainment/ca-575_1_mahabharata-stories-telling/2. Web. 30.10.2012.
- EBM. <http://www.prof2000.pt/users/mrsd/8ano/caracteristicas.htm>. Web. 14.11.2012.
- EEPAR. <http://ww2.unime.it/weblab/awardarchivio/ondulatoria/acustica.htm>. Web. 20.10.2012.
- Eliade, Mircea e Couliano, Ioan P. *Dicionário das Religiões*. Trad. Pedro M. Araújo. Lisboa: Dom Quixote. 1993.
- Elliot, T.S. *Poetry and Drama*. London: Faber & Faber. 1950. <http://archive.org/details/poetryanddrama029231mbp>. Web. 11.07.2012.
- Erickson, Jon. "Presence". *Staging Philosophy*. Ed. David Krasner e David S. Saltz. USA: U. of Michigan Press. 2006.
- Fabre, Clarisse. Le Monde. 10.10.2012. <http://www.newspeterbrook.com/2012/10/15/quand-peter-brook-filmait-contre-la-guerre-du-vietnam/> .Web. 28.10.2012.
- Fubini, Enrico. *Estética da Música*. Trad. Sandra Escobar. Lisboa: Ed. 70. 2008.
- GEFUFISM. <http://www.ufsm.br/gef/Ondas/ondas15.pdf> . Web. 20.10.2012.
- Haber, John. Haber's Art Reviews. <http://www.haberarts.com/marina.htm>. Web. 20.03.2013.

- Hall, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água. 1986.
- Hegel, G.W.F. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro/Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores. 1993.
- Heidenreich, Alfred. *Rudolf Steiner — A Biographical Sketch*. London. 1961.
http://wn.rsarchive.org/RelAuthors/HeidenreichAlfred/GA008_sketch.html.
 Web. 10.07.2012.
- Helder, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim. 1996.
- Hindes, Daniel. *Rudolf Steiner and Eurythmy*. 2011.
http://www.rudolfsteinerweb.com/Rudolf_Steiner_and_Eurythmy.php.
 Web. 07.07.2012.
- Hubert, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin. 1988.
- Iles, Chrissie. The House With the Ocean View. *Marina Abramović*. N.Y.: Phaidon Press. 2008.
- Jackson, Shannon. *Professing performance: theatre in the academy from philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.
- Jacobson, Roman. “Close Statement: Linguistics and Poetics”. *Style in Language*. Thomas Sebeok. N.Y.: Wiley. 1960.
<http://pt.scribd.com/doc/14088195/Roman-Jakobson-Closing-Statement-Linguistics-Poetics> Web. 12.07.2012.
- Josué. “Livro de Josué”. Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira d'Almeida. Lisboa: Sociedade Bíblica Britânica e Estrangeira. 1947.
- Juntunen, Marja-Leena. “Embodiment in Dalcroze Eurhythmics”. Univ. of Oulu. Finland. 2004. <http://herkules oulu.fi/isbn9514274024/isbn9514274024.pdf> Web. 20.07.2012.
- Kane, Leslie. *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern*

- Drama*. London: Associated University Press. 1984. Google Books. Web. 12.02.2013.
- Kitto, H.D.F. *A Tragédia Grega*. Vol.1. Trad. J.M. Coutinho e Castro. Coimbra: A.A. Ed. 1972.
- Koltès, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens*. Paris: les Éditions de Minuit. 1990.
- Lamos, Mark. Entrevistado por Arthur Bartow. The Directors Voice. New York. Theatre Communications Group. 1988.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Jaren Jurs-Munby. Oxon: Routledge. 2010.
- Long, Marshall. *Architectural Acoustics*. London: Elsevier Academic Press. 2006.
<http://books.google.pt/books?id=MnYUfErtBGEC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. Web. 12.07.2012.
- Maeterlinck, Maurice. Citado por Didier Plassard. *L'acteur en effigie*. Lausanne : Ed. L'Âge d'Homme. 1992. Google Books. Web. 19.03.2013.
- Marc, Alain. *Ecrire le Cri*. Orléans : L'ECARLATE.
- MARINAFILM. <http://marinafilm.com/> Web. 16.03.2013.
- Martin, Jacqueline. *Voice in Modern Theatre*. London: Routledge. 1991.
- Mateus, Maria Helena Mira. “Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos”. Encontro sobre O Ensino da Línguas e a Literatura. APL e ESSE de Setúbal. Setúbal. 27 e 28 de Setembro de 2004.
- Mathews, Aidan. *Beckett's Radio Plays*. 2006. http://www.rte.ie/beckett100/radio_plays.html. Web. 17.03.2013.
- Merlin, Bella. *The Complete Stanislavski Toolkit*. London: Nick Hern Books. 2011.
- Milling, Jane e Ley, Graham. *Modern Theories of Performance*. Basingstoke: Palgrave. 2001.
- Monteverdi, Anna. Mandala's Tales an Interactive Performance by XLAB.
<http://www.digitalperformance.it/?p=1214>. Web. 03.03.2013.

Om mani padme hum (Mantra da compaixão).

http://www.youtube.com/watch?v=iG_INuNUVd4. Web. 01.12.2012.

Pereira, Cristiano. “Tempestade em Lisboa”. Jornal de Notícias. 21.10.2006.

http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=575134. Web. 17.11.2012.

Perissé, Gabriel. *Palavras e Origens*. Editora Saraiva UNI. 2010.

<http://palavraseorigens.blogspot.pt/search/label/nada>. Web. 10.03.2013.

Perloff, Marjorie. “The Silence that is no Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett’s

“Embers”. Buffalo: State University of New York. 1998.

<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/beckett.html>. Web. 25.05.2012.

Picq, Pascal. Entrevistado por Cecile Lestienne. Uma História das Linguagens. Lisboa:

Ed. Texto & Grafia. 2009.

Pursglove, Glyn. *VERSE DRAMA*. University College of Swansea.

<http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/VERSEDRA n.html>. Web. 10.07.2012.

Quirot, Odile. *Le Nouvel Observateur*. 10.10.2012.

<http://www.newspeterbrook.com/2012/10/13/tell-me-lies-la-verite-de-peter-brook/>.

Web. 28.10.2012.

Ray, Nicholas. *I Was Interrupted: Nicholas Ray on making movies*. L.A: University of

California Press. 1995.

Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la Poésie*. Trad. J.-J. Thomas. Paris: Seuil. 1983.

Rodrigues, Adriano D. *O Paradigma Comunicacional*. Lisboa: FCG. 2011.

RTE. *Beckett's Radio Plays*. 2006. http://www.rte.ie/beckett100/radio_plays.html.

Web. 17.03.2013.

Rykner, Arnaud. *O Reverso do Teatro*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: FCG. 2004.

Shakespeare, William. *The Complete Works of Shakespeare*. Intr. Peter Alexander. London:

HarperCollins. 1992. p. 1072.

Shivani, Shanti. <http://www.shantishivani.com/NadaYoga2.html>.

Web. 10.03.2013.

Stanislavski, C. *A Construção da Personagem*. Trad. de espanhol Arsénio Mota. Lisboa:

SSTCGD. 1977.

Stanislavski, C. *My Life in Art*. Trans. J.J. Robins. N.Y.: Meridian Books. 1956.

Sontag, Susan. *Contra a Interpretação*.

<http://pt.scribd.com/doc/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>.

Web.

12.06.2012.

Steiner, Georges. *Poésie de la Pensée*. Trad Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Gallimard. 2011.

Steiner, Rudolf. *Speech and Drama*. Trans. Mary Adams. London: Anthroposophical

Publishing Company. 1960.

Thomas, Henri. Citado por Alain Marc. “Antonin Artaud”. Revue le Magazine Littéraire, nº

206. p.17.

Valéry, Paul. *TEL QUEL*. Paris: Gallimard. 1943. p.83.

Valle-Inclán, Ramón del. *Divinas Palabras – Tragicomedia de Aldea*. Madrid: Espasa

Calpe. 2007.

Vasques, Eugénia. *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera. 2003.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. PDF. Trad. G. E. M. Anscombe. Oxford:

Basil Blackwell Ltd. 1986. Google Books. Web. 22.02.2012.

Yuan, Jada. Marina Abramović Throws a Silent Party at Sundance. 2012.

[http://www.vulture.com/2012/01/marina-abramovic-throws-a-silent-party-at-](http://www.vulture.com/2012/01/marina-abramovic-throws-a-silent-party-at-sundance.html)

[sundance.html](http://www.vulture.com/2012/01/marina-abramovic-throws-a-silent-party-at-sundance.html). Web. 21.03.2013.