

PRESENÇA AUDITIVA E ESCUTA EM PRESENÇA: por uma poética sonora do teatro

Aural Presence and Presence in Aurality: Towards a Sound Poetics for the Theater

Marcus Borja
Paris Sciences et Lettres
Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris

Resumo: Até que ponto o teatro é necessariamente dependente da visão? Pode-se abordar a criação cênica a partir de sua dimensão sonora? São as questões levantadas no laboratório de pesquisa teatral Poétiques de la voix et espaces sonores desde outubro de 2014. Théâtre, espetáculo sonoro coral para cinquenta intérpretes em trinta e sete línguas é o primeiro resultado desta pesquisa. Trata-se aqui de questionar as possibilidades de construção do evento cênico – tanto na dramaturgia quanto na organização dos movimentos da cena – a partir de materiais sonoros, sobretudo vocais. Compôr, através da escuta, um tecido de sentidos múltiplos e moventes no presente partilhado da cena.

Palavras-chave: Dramaturgia sonora, escuta, coralidade

Abstract: To what extent is theater necessarily dependent on sight? Is it possible to approach scenic creation from its sound dimension? These are the issues raised in the theatrical research laboratory Poétiques de la voix et espaces sonores, that I direct in Paris since October 2014. Théâtre, a choral sound play for fifty performers in thirty-seven languages is the first result of this research. It is a matter of questioning the possibilities of constructing the scenic event – both in dramaturgy and in the movements of the scene – from sound materials, especially vocal ones. Compose, through listening, a fabric of multiple and moving senses in the shared present of the stage.

Keywords: sound dramaturgy, listening, chorality

Elemento mais sutil e mais maleável do concreto, não é verdade que o som constituiu e ainda constitui, no devir da humanidade como no do indivíduo, o lugar de encontro inicial entre o universo e o inteligível?

Paul Zumthor (1983, p. 11)¹

Teatro, sabemos, vem do latim *theatrum* que vem por sua vez do grego antigo *θέατρον* (*theatron*), combinação dos morfemas *θεα* (ver) e *τρον* (indicador de lugar). Assim, o teatro é o lugar onde (e de onde) se vê. É interessante lembrar também que, na França do Antigo Regime, também se chamavam *théâtre*² as laterais esquerda e direita do palco das salas de espetáculo (fossem elas *jeux de paume* ou, mais tarde, teatros à italiana) onde se dispunham assentos para os espectadores mais afortunados que “dividiram” a cena com os atores até 1759. Lugar de onde se vê por certo, mas também – e não é à toa que tais assentos resistiram por quase dois séculos – lugar de onde se é visto.

De fato, a noção de contemplação, observação, olhar (por parte do espectador) voltado para uma ação (por parte do ator)

1 Todas as traduções de textos estrangeiros foram feitas por mim.

2 «J'étais sur le théâtre, en humeur d'écouter / La pièce, qu'à plusieurs j'avais ouï vanter» [Estava no teatro, disposto a escutar / A peça, que por muitos eu ouvira elogiar.] (Molière, *Les Fâcheux*, ato I, cena 1. Minha tradução). Notemos que, neste trecho, é precisamente o traço auditivo, isto é, a ação de escutar, que é associado à “prática do espectador” diante da representação teatral. Contudo, não nos enganemos: é à peça de teatro enquanto texto escrito – como não poderia ser diferente na segunda metade do século XVII – que se refere o personagem de Erasto na fala aqui transcrita. É o texto do autor que lhe interessa escutar, na falta da possibilidade (ou da vontade) de lê-lo.

sempre foi, tanto para mal quanto para bem, associada ao fenômeno teatral, sendo o elemento visual, frequentemente, a condição indispensável para que tal fenômeno possa simplesmente ser chamado de “teatro”. Peter Brook escreveu: “Posso chamar qualquer espaço vazio de cena. Alguém atravessa esse espaço vazio enquanto um outro o observa, e isto é suficiente para começar a ação teatral” (BROOK, 1991, p. 19). Foi esta mesma “contemplação” que valeu ao teatro o processo que lhe intentou Platão pela boca de Sócrates no último livro da República e os “socorros” que, segundo Jacques Rancière (2008), tentaram prestar-lhe as vanguardas teatrais do século XX, sobretudo o teatro épico de Bertolt Brecht e o teatro da crueldade de Antonin Artaud. Em *O Espectador Emancipado* (*Le Spectateur émancipé*), para definir o teatro a partir do ponto de vista platônico, Rancière fala de uma “máquina ótica que condiciona os olhares à ilusão e à passividade” (2008, p. 9). E é sempre em torno do paradigma visual que o autor resume as teses do alemão e do francês no que diz respeito ao espectador de teatro.

Para um, [o espectador] deve afirmar seu olhar, para o outro, ele deve abdicar da própria posição do que olha [*regardeur*]. As empreitadas modernas de reforma do teatro constantemente oscilaram entre esses dois polos: a investigação distanciada e a participação vital, mesmo que por vezes mesclando seus princípios e efeitos respectivos. (RANCIÈRE, 2008, p. 10-11)

Mas até que ponto o fenômeno teatral é

necessariamente tributário do fenômeno visual? A presença cênica da presença visível? Até que ponto o elemento acústico é o prolongamento ilustrativo ou confirmativo do elemento ótico? Pode-se abordar a cena unicamente – ou principalmente – a partir de sua dimensão sonora ou ao menos considerar tal dimensão antes de qualquer delimitação visual?

Esta é uma das principais questões levantadas pelo projeto de pesquisa em arte Poéticas da Voz e Espaços Sonoros (*Poétiques de la voix et espaces sonores*), que desenvolvo há quase três anos no Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris dentro do programa doutoral de arte e de criação SACRe (Science, Art, Création, Recherche) da *Communauté d'Universités et Établissements Paris Sciences et Lettres* (PSL)³. Trata-se de uma pesquisa multidisciplinar, ao mesmo tempo teórica e prática, que convoca, por sua própria natureza e suas múltiplas ressonâncias, a variedade e a alternância de seus suportes e de suas ferramentas. A teoria, aqui, não poderia definir-se como outra coisa senão a estruturação e a relativização de uma prática concreta, e a prática como o movimento orgânico de abstrações teóricas em cruzamento e mesmo em choque permanente.

3 Este programa resulta da colaboração de seis grandes estabelecimentos membros da ComUE Paris Sciences et Lettres: a École Normale Supérieure; o Conservatoire national supérieur d'art dramatique; o Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris; a Fémis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son); a École nationale supérieure des beaux-Arts e a École nationale supérieure des arts décoratifs.

Neste projeto, buscamos pensar e desenvolver uma prática do teatro a partir da escuta e do fenômeno acústico no que diz respeito tanto à representação quanto à composição dramática. Esta última não é puramente a transposição em sons de uma forma dramática dada, como uma peça radiofônica no sentido “clássico”, mas antes, uma organização de signos sonoros independentemente de qualquer compromisso diegético pré-estabelecido. Um equilíbrio sutil, no espaço e no tempo, de fragmentos sonoros, timbres, ritmos, texturas, dinâmicas e encadeamentos harmônicos no sentido mais amplo a serviço de uma dramaturgia sensorial e transdiegética cuja significação estaria situada aquém e além de qualquer dramaticidade imediata⁴.

[...] se os sons abandonam seus caracteres representativo e narrativo para trabalhar em seus fluxos abstratos, a partir de suas densidades e de suas materialidades, qualquer questão temporal está resolvida. A abstração sonora se adapta a todos os tempos, a duração é sem escala, sem medida. (DESHAYS, 2010, p. 21)

Tentarei, aqui, problematizar a questão da existência sonora independente do teatro sob a perspectiva da primeira criação cênica oriunda desta pesquisa: *Théâtre (Teatro)*, espetáculo sonoro coral para

4 “[Trata-se de] Experimentar, na própria representação, o fundamento maior da expressão, impedindo que a atenção se focalize na narração, no conflito entre os personagens ou numa temática determinada. O SOM torna-se a dimensão crucial, inelutável, visto que, contrariamente ao campo visual, não pode ser modificado pelo espectador por um simples fechar de olhos ou um embaçamento do foco.” (FOREMAN, 2011, p. 34)

cinquenta atores-performers em trinta e cinco línguas criado em abril de 2015 e retomado em 2016 em diversos festivais⁵.

Atuar para e pelo ouvido

Convém precisar que não há aqui nenhuma intenção de condenar o fenômeno visual ou de alimentar, por uma inversão dos polos, qualquer tipo de hierarquia sensorial: seria inútil e inevitavelmente fadado ao fracasso⁶. Trata-se, ao contrário, de “olhar” em outra direção, justamente fora de uma hierarquia já bem estabelecida que assegura ao visual o lugar privilegiado na assimilação, apropriação e interpretação – quer dizer, na confirmação hermenêutica – das experiências do mundo sensível. Em um belíssimo livro dedicado precisamente à questão do audível, Jean-Luc Nancy escreve:

Figura e ideia, teatro e teoria, espetáculo e especulação se convêm melhor, se superpõem e mesmo se substituem com mais conveniência que o audível o inteligível ou o sonoro e o lógico. Ha-

5 A primeira versão de *Théâtre* estreou em 7 de abril de 2015 na sala Louis Jouvet do Conservatoire national supérieur d'Art dramatique (dispositivo que figura nas imagens apresentadas neste artigo), e foi reapresentado em 17 e 18 de fevereiro de 2016 no *Festival JT16*; em 3 e 4 de março do mesmo ano, novamente no CNSAD, e em 7 e 8 de junho na grande salle do Théâtre National La Colline no festival *Impatience*. O espetáculo fará uma temporada de dez representações no Théâtre de la Cité Internationale de 24 a 28 de abril de 2017.

6 Jonathan Sterne (2003) denuncia esse discurso binário de oposições estanques (e evidentemente redutoras) entre audição e visão que ele chama de litania audiovisual. “A litania descreve a história dos sentidos como um jogo de ‘soma nula’ onde a dominação de um sentido leva necessariamente ao declínio do outro. Contudo, a afirmação segundo a qual a utilização de um sentido provoca a atrofia do outro não está fundamentada em nenhum dado científico.”

veria, ao menos tendenciosamente, mais isomorfismo entre o visual e o conceitual, mesmo sendo em virtude do fato de que o morphe, a “forma” implicada na ideia de “isomorfismo” é de saída pensada e assimilada na ordem visual. O sonoro, ao contrário, carrega a forma, ele não a dissolve, mas, antes, alarga-a, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação cujo desenho apenas dá uma vaga ideia. O visual persiste mesmo em seu esvanecimento, o sonoro aparece e desaparece mesmo em sua permanência.

Por que e de que forma dá-se esta diferença? Por que e de que forma uma ou várias diferença(s) de “sentido” em geral entre os sentidos sensíveis e o sentido sensato? Por que e de que forma um aspecto do sentido sensato privilegiou um modelo, um suporte ou uma referência na presença visual e não na penetração acústica? (NANCY, 2002, p. 14)

De onde viria essa “incapacidade de dizer o som e a audição sem [...] tomar em prestado, adaptar, deturpar os conceitos e processos nascidos das ciências ligadas à ótica e à visão”? (BOVET, LARRUE, MERVANT-ROUX, 2011, p. 17). O som – ou a escuta – em virtude de seu caráter mais descontínuo e mais “impermanente”, esfumaça com mais facilidade os contornos de qualquer postulado hermenêutico que se queira aventar sem engano a uma experiência sensível. Ao contrário: ele se apresenta ao ouvinte como um enigma aberto ou “o denominador comum de mundos, de espaços sociais muitas vezes heteróclitos e contraditórios.” (ROMIEU, 2014, p. 233).

Aceitar a porção de invisibilidade do mun-

do, não como uma incompletude, mas um enriquecimento da percepção e um catalizador de novos modos de relação e descoberta da alteridade. Confiar no elemento sonoro não somente como um meio, um caminho para se chegar enfim à fonte e à confirmação visual que lhe dê sentido, mas pensá-lo ele próprio como fonte e rio de sentidos móveis e autônomos. Sentido sensato que só pode transbordar (se e quando transborda) do sentido sensível. “O som produz sensações antes mesmo de produzir sentido. E é pela sensação que se deve chegar ao sentido” (DESHAYS, 2010, p. 23).

Em um banquete dado em sua homenagem pelo sindicato francês de crítica de cinema no dia 25 de fevereiro de 1982 nos salões do Fouquet's em Paris, Orson Welles declarou:

Se o som e o ritmo do som – sobretudo o ritmo – estão errados, nenhuma imagem os pode salvar. [...] Acredito que o som é o primeiro dos sentidos humanos para o teatro, e não a visão. Penso que o primeiro teatro foi uma estória contada por um contador. E de alguma forma a voz determina as imagens. Não se trata apenas do que se diz, mas do ritmo e da velocidade de todas as vozes em cena. Por isso tenho o costume, quando dirijo, de dar as costas à cena.⁷

Todo som se fragmenta em ritmo. Todo

⁷ Orson Welles déjeune avec la critique, programa Cinema Cinémas, dirigido por Claude Ventura e Michel Boujut, transmitido no antigo canal francês Antenne 2 em 16 de março de 1982, disponível no site do Institut National de l'Audiovisuel no endereço: <http://www.ina.fr/video/I00008532>

ritmo se traduz em som. Welles fala de som, de ritmo e de andamento. Em outros termos, fala de música. Não da “disciplina música”, mas da musicalidade no sentido mais amplo, indissociável do fenômeno e da prática teatral: a música como princípio organizador do tempo no espaço e como sucessão e entrelaçamento das camadas sonoras estruturadas em uma duração que, mesmo não sendo imediatamente significativa, desenha um caminho ordenado no caos dos ruídos que nos circundam. “O mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento para poder articular o barulho e o silêncio do mundo.” (WISNIK, 2011, p. 35).

É precisamente esta articulação das camadas sonoras do mundo, alternadamente (ou ao mesmo tempo) caótico e harmônico, como vetor de sentido independente, que me interessa interrogar nesta pesquisa a partir de um dado fundamental do teatro, frequentemente presente no discurso de diversos atores e diretores: a escuta. Esta última é o espaço comum, o terreno partilhado entre performers e espectadores. Nem os primeiros nem os últimos podem existir fora deste espaço onde linhas são tecidas de performer a performer, de performer a espectador, de espectador a espectador, formando uma trama maleável mas resistente que sustenta a dramaturgia.⁸ A partir deste

⁸ Sobre este assunto, ver meu artigo « L'Écoute active et le silence parlant. La musicalité comme base pour la direction d'acteurs » in *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Jean-François Dusigne (org.), Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015, pp. 377-402. “[A escuta] é percebida, aqui, não somente como a execução e o resultado de um movimento do exterior para o interior, um deixar-se atravessar, mas também – por oposição, e logo, numa tensão fecunda e per-

ponto-zero – escuta primordial que se trabalha e se treina diariamente – pre-tendo questionar pela prática da cena, as possibilidades de ativação, cruzamento e partilha de materiais sonoros no espaço poético do palco.

Como seu título deixa facilmente adivinhar, o projeto Poéticas da voz e espaços sonoros é amplamente tributário das reflexões de Paul Zumthor sobre a vocalidade, sobretudo no que a distingue da oralidade e se desprende da função de veículo linguístico-semântico, ou seja, de transmissor de sentido.

A música das línguas, para além de qualquer inteligibilidade imediata, ressoa também naturalmente nesta grande composição coral. Alemão, inglês, árabe, armênio, bahasa indonesiense, basco, bassa, batak, crioulo de Guadalupe e do Haiti, espanhol, filipino, fon, francês, grego antigo e moderno, guarani, hebraico, hindi, holandês, italiano, ioruba, japonês, cabila, ki Kongo, latim, lingala, mandarim, persa, português, romeno, russo, sânscrito, sueco, tâmul, ucraniano, xhosa, zulu... Trinta e sete línguas são ouvidas ao longo deste espetáculo que decididamente não foi feito para ser compreendido, mas sentido, atravessado, “experenciado” pela escuta.⁹

manente – como um movimento do interior para o exterior, uma travessia ativa do espaço e do outro. É precisamente a tensão criada entre esses dois movimentos que gera um estado de presença plena [...] que, mesmo na ausência de sons audíveis, torna o próprio silêncio palpável.” (p. 380).

⁹ As línguas listadas aqui são as que serão ouvidas nas dez representações da temporada no Théâtre de la Cité Internationale em abril de 2017.

Coros cíclicos

Uma das principais fontes de inspiração do dispositivo cênico de *Théâtre* foi a instalação sonora *Fourty Part Motet*, criada em 2001 pela artista britânica Janet Cardiff.¹⁰ Trata-se de uma elipse formada por quarenta caixas de som suspensas em tripés, viradas para o centro e divididas em oito grupos de cinco caixas. Os espaços entre esses grupos permitem que os visitantes circulem fora e dentro dos limites desenhados pelos quarenta tripés. Cada caixa transmite uma das quarenta vozes do célebre moteto *Spem in alium nunquam habui* de Thomas Tallis – obra-prima de ourivesaria contrapontística composta em 1573 – reconstituindo pela superposição simultânea das vozes, uma imensa polifonia coral. A peça, gravada pelo coro da catedral de Salisbury, é ouvida repetidamente segundo uma faixa de quatorze minutos, onze de música e três de silêncio. O dispositivo imersivo provoca uma sensação de escuta introspectiva apesar do caráter público dos espaços onde é exposto¹¹.

¹⁰ A obra faz parte do acervo permanente de dois centros de arte: a National Gallery of Canada, em Ottawa, onde está exposta na antiga capela da rua Rideau desde sua criação em 2001, e o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais.

¹¹ “Quando ouvimos um concerto, nos sentamos normalmente de frente para o coro, na posição tradicional da plateia. Com esta peça, eu quero que o público possa experimentar a composição musical a partir do ponto de vista dos cantores. Cada performer ouve uma mixagem única da obra musical. Dar ao público a possibilidade de se mover através do espaço, lhe permite estar intimamente conectado com as vozes. O que também revela a peça musical como um construto em mutação. Também me interessa a maneira como o som pode construir fisicamente um espaço de maneira escultural e como um espectador pode escolher um caminho através desse espaço ao mesmo tempo físico e

Minha intenção foi reinterpretar esta forma pondo-a em diálogo com o efeito de presença humana real: uma performance no aqui e agora do teatro, entendido principalmente em sua dimensão relacional, ou seja, « o que se passa entre atores e espectadores » (GROTOWSKI, 1993 [1971], p. 31). Não há cenário, não há figurinos, não há iluminação : a escuta é a única ferramenta de que dispomos, nós atores, e nosso guia do início ao fim da peça. Tudo parte dela e a ela retorna. É pela escuta que transformamos o espaço. Esta nos pareceu a forma ideal para dar conta, no teatro, da descontinuidade sempre renovada, globalizante e seletiva, da escuta do mundo, fazendo eco ao que diz Nancy a propósito do elemento sonoro que “aparece e desaparece mesmo em sua permanência” (NANCY, 2002).

Théâtre é assim um poema sonoro polifônico e poliglota para cinquenta artistas em trinta e sete línguas¹², um passeio ao mesmo tempo enganador e tranquilizador que explode as referências espaço-temporais para reconstruí-las e desconstruí-las continuamente. Uma trama de vozes estendida num campo de escuta. Grandes textos épicos, líricos, dramáticos e filosóficos em suas línguas originais, assim como músicas de diferentes culturas tornam-se matéria de composição como também as memórias, histórias,

virtual.” *Descrição de Janet Cardiff*, consultável em seu site pessoal:

<http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html>

12 O número e a lista das línguas ouvidas no espetáculo pode variar de uma temporada a outra em função das eventuais mudanças de elenco.

depoimentos, cartas, e-mails, mensagens de voz e de texto, passagens de diários íntimos trazidos pelos atores em suas línguas respectivas. Inúmeras unidades dramatúrgicas para uma composição contrapontística de conjunto.

Na maior parte do tempo, estes materiais são escolhidos e harmonizados no espetáculo em função de critérios essencialmente musicais: contrastes rítmicos, texturas similares ou marcadamente opostas que se respondem, durações variadas que trazem constantemente novas dinâmicas ao conjunto, aliterações e assonâncias, complementaridades harmônicas ou fricções dissonantes de alturas ou timbres, encadeamentos de sons e silêncios, entre outros.

Assim, por exemplo, um canto polifônico corso entoado por um coro masculino que desenha uma diagonal atravessando o espaço de um extremo ao outro cruza um lamento falado (ou chorado) em filipino por uma mulher só, imóvel no centro da cena. Um lied a duas vozes femininas e piano de Félix Mendelssohn dialoga com a frase « arrête ! » (pare) repetida diversas vezes em uma gradação de estados emocionais que vão do sussurro malicioso quase inaudível à súplica desesperada no limite do suportável. Um trava-língua em guarani ritmado por um coro masculino percussivo é progressivamente sufocado por um canto gregoriano que acaba por transformar o coro em baixo contínuo sobre um intervalo de quinta justa (baixos-tenores). As últimas linhas de *Finnegans Wake* de James Joyce (em inglês)

são sacodidas por imprecensões em Fon, um canto tradicional romeno, um trecho de *C'est l'extase langoureuse* de Claude Debussy (poema de Paul Verlaine), o todo sustentado por um cluster coral em constante movimento. Dois personagens de um dos episódios do *Mahabharata*, um falando Hindi e o outro Batak, se procuram e se evitam no seio de uma densa floresta de onde escapa um canto em sânscrito extraído do *Bhagwad Gita*...

As poltronas dos espectadores estão dispostas em círculo e viradas para o centro – já ocorreu que adotássemos, por questões de afluência do público e/ou de dimensões diversas dos diferentes palcos em que a peça foi apresentada, dois círculos concêntricos. Os espectadores podem assim se ver uns aos outros imediatamente antes e depois da performance visto que durante os oitenta minutos que dura o espetáculo, a sala é mergulhada na mais completa escuridão. A menor fonte de luz é ocultada e a escuta torna-se o ponto comum, o fio de Ariadne de atores e espectadores.



Imagem 1¹³

13 As fotos presentes neste artigo são de Diego Bresani, abril de 2015, publicadas com sua autorização.



Imagem 2

Os primeiros, inteiramente nus, entram em cena já no escuro – assim como saem, ao final, antes que as luzes se acendam novamente – e formam por sua vez um outro círculo em volta daquele formado pelo público, mergulhando-o num fluxo sonoro ininterrupto de texturas múltiplas e dinâmicas moventes. Esta circularidade será diversas vezes relativizada e desestruturada ao longo do espetáculo por travessias, afastamentos, giros e migrações de vozes nas trevas. A área delimitada pelo círculo se povoa e se despovoa continuamente e exploramos também os ângulos da sala, inscrevendo, através do som, o círculo num retângulo e redesenhando o espaço com nossas vozes e os ruídos de nossos corpos. Traçamos diagonais, quebramos linhas e até jogamos com a verticalidade (ou seja, a altura: terceira dimensão de nossa “caixa cênica”) elevando uma voz até os ares: a de um ator-acrobata suspenso a um tecido de circo que fazemos descer do urdimento, e subir novamente, no escuro, sem que o público perceba. Sua voz sobe progressivamente, descreve movimentos circulares nas alturas antes de cair vertiginosamente numa tripla pirueta, levan-

tando uma lufada de ar que vem percutir os espectadores, convocando também a dimensão tátil ao nosso jogo sonoro.

Durante os últimos minutos do espetáculo, os atores se fazem ver (ou antes, entrever) iluminando-se a si mesmos, um após o outro, com pequenas lâmpadas de LED individuais de baixa intensidade. Então, pela primeira e última vez, a visão é solicitada e o público descobre o número e a nudez daqueles que o circundaram durante todo o percurso, em interação direta, sem separação entre palco e plateia.

Neste exato instante, a economia sonora muda substancialmente. Se, durante toda a performance, os atores, mergulhados na escuridão, dividiam uma comum invisibilidade, agora acham-se individualizados pela luz. Se antes produziam um contraponto de cantos, discursos, situações dramáticas, gritos, risos, prantos, susurros e imprecações do qual por vezes se destacam corifeus transitórios, agora entoam todos pela primeira vez a mesma nota em uníssono: um lá mediano. A uniformidade sonora substitui a uniformidade visual. E a diversidade visual sucede a diversidade sonora. Ambas se equilibram e se equivalem, uma revelando o avesso da outra. Assim, não se trata de modo algum de um coro monolítico de anônimos, mas, ao contrário, da disponibilização e partilha das potencialidades de cada um.



Imagem 3

Cabe ressaltar que cada ator é chamado a escrever uma parte da trama, trazendo, em forma de som, suas memórias pessoais, vocalizando suas próprias raízes (ou desraízes) culturais e sociais. A faixa etária dos atores, que vai de vinte a setenta anos, não impede a formação de uma comunidade em trânsito, dentro e fora da cena, assim como suas diferentes nacionalidades, produzindo instantes e espaços de uma riqueza estética e humana inestimável.

A escuridão, que remete tanto à solidão de um espaço apertado quanto à vastidão do infinito, garante uma mistura mais livre e mais permeável das camadas alternadamente sucessivas e superpostas das matérias sonoras que projetamos no espaço. Os diversos passados individuais se entrecruzam num presente compartilhado no qual a voz é um suporte e um catalizador de memórias íntimas e coletivas.

Pudemos verificar, através dos depoimentos de um grande número de espectadores – e também de atores – do espetáculo, que o fato de encontrarem-se

mergulhados na escuridão, expostos a uma trama acústica ininterrupta mas mutante, desencadeia fluxos de percepção não usuais e sensações alternadas de profunda solidão e de pertencimento a um todo em presença ; de consciência aguda de seu próprio corpo e de diluição deste último num corpo coletivo. Lembranças íntimas enterradas no fundo da memória emergem e desaparecem novamente (para talvez reaparecerem mais tarde) segundo as circunstâncias acústicas, que mudam o tempo todo, às quais espectadores e atores são expostos.

O que a escuta do mundo me faz ouvir, é uma sucessão de eventos que, tão logo apreciados, apagam-se em minha memória. Se existe um meio ambiente, ele é mnésico. [...] Nenhum suporte pode dar conta da descontinuidade do esquecimento. Para começar a poder encenar um espaço sonoro, seria necessário partir da descontinuidade, do surgimento, do desvanecimento. (DESHAY, 2014, p. 30)

Dramaturgias sonoras

Após a saída dos atores de cena, quando as luzes da sala são de novo acesas, o público encontra novamente os contornos do espaço em que entrou logo antes do início do espetáculo. Porém, já não pode mais ser o mesmo espaço.

Por um lado, este (novo) espaço visível não confirma o espaço audível incessantemente construído e desconstruído previamente na escuridão, isto é, ele não deixa ver “enfim” o que antes fora “apenas”

ouvido. Ele não é o avesso do cenário que revela as extraordinárias máquinas acústicas que criaram para os ouvidos, durante uma hora e vinte minutos, um ambiente perfeitamente real que agora os olhos desmistificam constatando (mais uma vez) que tudo é falso fora da esfera do visível. Não. Não haverá aquela sensação de “Ah, então era isso!”; ou de “Então era com isso que eles criavam aquele efeito!” O visual não terá interferido nem durante a performance, para alimentar ou desfazer a “ilusão” do sonoro, nem depois dela, para dizer tranquilizador: “Sim, tudo se explica, tudo era apenas teatro!”.

Por outro lado, além de não poder preceder nem condicionar o sonoro no processo de construção de imagens mentais, o espaço visível, uma vez acesas as luzes, terá sido inevitavelmente transformado pelo som (autônomo) que o precedeu. A impressão, descrita por diversos espectadores, de um “era aqui mesmo que eu estava durante todo esse tempo?” ou de um “Que estranho, não consigo reconhecer o espaço onde eu cheguei no início”, ou ainda de um “Eu tinha a sensação de que o espaço era bem maior...” sugere uma contaminação mnésica do visível pelo audível. Os dois contextos são voluntariamente dissociados um do outro – com exceção dos três minutos finais, eles jamais dividem o mesmo espaço-tempo na estrutura dramática – mas sua justaposição imediata faz com que o espaço acústico contamine o espaço visual imprimindo-lhe a memória de sons que, mesmo não podendo mais ser ouvidos na sala visível desertada pelos atores, ainda

ali ecoa e transforma esta mesma sala que já não é mais a mesma. É a persistência da memória de um espaço, projetada no interior de um « novo » espaço, que o torna, de fato, novo. E nós sublinhamos essa transformação do espaço-tempo através da exposição dos retratos de cada um dos atores suspensos nas paredes da sala, em volta do círculo¹⁴: uma presença pela ausência ou uma ausência presentificada.



Imagem 4

Mais uma vez, a imagem não vem completar ou confirmar o dado sonoro, já que é impossível identificar com exatidão a que rosto mudo pregado na parede pertence esta ou aquela voz ouvida antes, no escuro. No entanto, parte dos espectadores têm prazer neste jogo, investigando durante vários minutos esses retratos expostos aos olhares como numa galeria de arte (espaço eminentemente associado, ainda mais que o teatro, à contemplação e ao prazer dos olhos). Invertem-se, assim, os valores: o espaço sonoro do

14 Os retratos são afixados no escuro, durante o espetáculo, sem que os espectadores percebam. Quando as luzes se acendem novamente ao fim da representação, só então o dispositivo é desvelado.

teatro, criado pelo encontro presencial de atores e espectadores, dá lugar ao espaço visual da exposição, registro do passado. Mas, assim como a memória de um está contida no outro, o visual pode emergir do sonoro e vice-versa. Se vários espectadores frequentemente têm prazer em nos contar todas as imagens, formas e cores que viram (insistem em usar este verbo!) na escuridão, outros continuam ouvindo vozes que escapam dos retratos calados na galeria visível, sem atores.

O que nos interessava no processo de *Théâtre* não era montar uma peça no escuro ou contar uma história cuja voz acusmática do narrador desenrolasse um fio narrativo de Ariadne nas trevas. Também não se tratava de fazer os barulhos de uma história invisível por meio de efeitos sonoros ilustrativos que impusessem imagens acústicas superficiais e necessariamente tributárias daquelas descritas “ao pé da letra” pela fábula contada. Procedimentos deste tipo podem, é claro, denunciar uma pesquisa sonora complexa que em certas produções atinge níveis notáveis de refinamento mimético cuja exatidão hiperrealista do dispositivo sonoro substitui perfeitamente um discurso visual. Porém não nos interessava trocar um sentido pelo outro ou medir o poder ilustrativo do som em um exercício de estilo que consistisse em “narrar com barulhos”.

Pelo contrário, importava-nos não apenas extrair o som de sua posição de “segundo” – atrás do visual – na recepção do evento cênico, mas, sobretudo, relati-

zar a função frequentemente redutora de “trilha sonora” a que ele é comumente associado na montagem de um espetáculo, ou seja, a serviço de uma dramaturgia previamente dada, seja pelo texto ou pela encenação, que ele deve sublinhar ou ilustrar, não sendo considerado em si como vetor de sentido. Tratava-se, antes, de pensar não a composição de uma trilha ou uma paisagem sonora, mas uma dramaturgia a partir do som, dos sons – de naturezas, densidade e funções diversas – produzidos e compartilhados ao longo do processo¹⁵.

Esta paleta de possibilidades acústicas, optamos por restringi-la aos sons corporais não transformados eletronicamente, amplificados ou gravados, emitidos apenas pelo corpo em movimento e a vibração das cordas vocais¹⁶. A organização e a harmonização de todos estes sons, todas essas línguas, no espaço-tempo da performance, na falta de um regente visível, só foram possíveis graças à memória fônica e à escuta longamente

15 « Pour cela, il faut modifier notre façon d'écouter, que l'oreille s'ajuste aux nouveaux objets sonores sans qu'il soit nécessaire de les justifier par l'image, ce qui est possible si ces sons se trouvent chargés d'un contenu émotionnel. Celui qui écoute recompose la trame sonore, lui prête des intentions et du sens. Il fabrique ses propres images en y injectant quelque chose de personnel : il participe à l'expérience. » (BEAUGRAND, 2002, p. 147-148).

16 Exceção feita à utilização pontual de instrumentos musicais – piano, acordeão, violão, cajón e nickelharpas (instrumento de corda friccionada da Europa do Norte, equipado com teclas e cordas simpáticas) – a às duas montagens sonoras eletrônicas de cerca de dois minutos cada, que utilizamos ao início e ao fim do espetáculo por razões de encenação (ocultar o barulho da entrada e saída de cena dos cinquenta atores). É, no entanto, a partir da voz e segundo uma lógica vocal que mesmo essas outras manifestações sonoras vêm somar-se ao tecido dramático global.

treinada e aprimorada de todos os artistas. Durante todo o processo de ensaio e construção da dramaturgia de *Théâtre*, eu assumi ao mesmo tempo as funções de encenador, preparador vocal e regente de coro. Era fundamental, dada a natureza específica de certos materiais – cantos polifônicos a três, quatro ou seis vozes, por exemplo, aos quais frequentemente superpúnhamos novas “vozes” faladas ou cantadas em línguas diferentes daquela da letra do canto de base – que houvesse um enquadramento musical presente na figura de um organizador dos sons na performance (regente). Este, no entanto, estava desde o início fadado a desaparecer progressivamente, já que não poderia ser visto pelos atores-cantores na escuridão do dispositivo final. Assim, a batuta de maestro foi fragmentada em cinquenta pedaços, cinquenta responsabilidades de escuta e confiança no outro e no presente, para que, a cada nova apresentação, a polifonia e a trama sonora complexa e delicada de *Théâtre* pudesse ser novamente tecida diante dos olhos cegos dos espectadores.

A forte presença de coralidade neste trabalho – desde a sala de ensaio, como ferramenta técnica de treinamento,¹⁷ até a cena, como carpintaria e estrutura de uma dramaturgia contrapontística fragmentária – não é reivindicada aqui como uma metáfora da comunidade “consensual” (condenada a inércia), mas como um espaço de harmonização dinâmica da dissidência, da discordância, e da dissonâncias, onde o estar-juntos não significa

17 Consultar, sobre este assunto, Borja 2015.

uma acumulação de soma nula de indivíduos, mas o bordado contrapontístico de memórias acústicas e realidades sonoras. O princípio coral nos interessa menos pela aglomeração que pela diversificação geradora de polifonia. A música no sentido mais amplo, ou melhor, a musicalidade como princípio organizador do som no espaço-tempo, é o que nos permite fazer soar em conjunto todas essas vozes e extrair, aqui e ali, a sinfonia da cacofonia.

Partir da voz e dos cruzamentos de vozes em sua relação com o presente imediato e a escuta como únicas garantias da composição dramática, mantida e renovada em cada nova performance, nos parecia um desafio mais interessante para o ator, confrontando-o com a dupla tarefa de compositor e intérprete agindo simultaneamente. Sobretudo, porque é exatamente a acepção ontológica do teatro que defendemos, isto é, a mediação performativa de uma experiência relacional, onde atores e espectadores dividem o mesmo espaço-tempo. A escuta isolada de qualquer outra referência externa nos remete diretamente a essa verdade do teatro segundo a qual ele “reclama quotidianamente a reformulação total de sua entidade [...] sonora: nenhuma outra capitalização senão a memória” (DESHAYS, 2010, p. 21). É precisamente disto que se trata: propor, a partir do elemento acústico e da vocalidade, um espaço-tempo de ativação e cruzamento de mundos sensíveis, de memórias sonoras sobrepostas, reconvocadas no presente da cena sem a intermediação do visual¹⁸.

18 Integraram o elenco de Théâtre, desde a criação em abril

Referências

BEAUGRAND, Claude. « Entendre l'arbre qui pousse », *Écouter le cinéma*, Réal La Rochelle (dir.). Montréal, 400 coups, 2002.

BORJA, Marcus. L'Écoute active et le silence parlant. La musicalité comme base pour la direction d'acteurs. DUSIGNE, Jean-François (dir.) *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?* Paris: Les Solitaires intempestifs, 2015.

BOVET, Jeanne; LARRUE, Jean-Marc et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Introduction à Voix Words Words Words, *Théâtre/Public* no 211, juillet-septembre 2011.

BROOK, Peter. *L'Espace vide*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

de 2015 até a temporada de abril de 2017: Isabelle Andrzejewski, Jérôme Aubert, Astrid Bayiha, Roch Amedet Banzouzi, Fernanda Barth, Constanza Becker, Aurélien Beker, Sonia Belskaya, Marcus Borja, Augustin Bouchacourt, Lucie Brandsma, Sophie Canet, Alexandra Cohen, Antoine Cordier, Etienne Cottureau, Belén Cubilla, Mahshid Dastgheib, Alice Delagrave, Marcia Duarte, Simon Dusigne, Rachelle Flores, Michèle Frontil, Ayana Fuentes Uno, François Gardeil, Lucas Gonzalez, Louise Guillaume, Lola Gutierrez, Jean Hostache, Hypo, Magdalena Ioannidi, Miléna Kartowski-Aïach, Matilda Kime, Cyrille Laik, Malek Lamraoui, Francis Lavainne, Feng Liu, Hounhouénou Joël Lokossou, Yuanye Lu, Ada Luana, Esther Marty Kouyaté, Laurence Masliah, Jean-Max Mayer, Pamela Meneses, Romane Meutelet, Tatiana Mironov, Makeda Monnet, Rolando Octavio, Cordis Paldano, Clément Peletier, Wilda Philippe, Ruchi Ranjan, Juliette Riedler, Andrea Romano, Tristan Rothhut, Théo Salemkour, Mateus Schmith, Charles Segard-Noircière, Romaric Séguin, Peik Siren, Olivia Skoog, Aurore Soudieux, Tatiana Spivakova, Kiyomi Tisseyre, Isabelle Toros, Relebohile Tsoinyane, Raluca Vallois, Gabriel Washer, Sophie Zafari, Mira Zaki Bjornskau, Vahram Zaryan, Ana Maria Zavadinack e Yuriy Zavalnyouk.

DESHAYS, Daniel. Le son du théâtre, un espace tactile. Le Son du théâtre, I. Le passé audible, *Théâtre/Public* no 197, octobre 2010.

DESHAYS, Daniel. Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral. Le Son du théâtre, II. Dire l'acoustique, *Théâtre/Public* no. 199, mars 2011.

DESHAYS, Daniel. Paysage sonore? In : FABUREL, Guillaume, GUIU, Claire, et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*. coll. Géographie sociale, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

FOREMAN, Richard. Le son, racine de mon théâtre. Voix Words Words Words, *Théâtre/Public* no 211, juillet-septembre 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993 [1971].

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute.*, Paris: Gallilée, 2002.

ORSON Welles *déjeune avec la critique*, programa Cinéma Cinémas, dirigido por Claude Ventura e Michel Boujut, transmitido no antigo canal francês Antenne 2 em 16 de março de 1982, disponível no site do Institut National de l'Audiovisuel no endereço: <http://www.ina.fr/video/I00008532>

RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur*

émancipé. Paris : La Fabrique, 2008.

ROMIEU, Patrick. Désenchanter le sonore. Quelques considérations sur les méandres inférieurs de l'écoute . In : FABUREL, Guillaume ; GUIU, Claire et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*. coll. Géographie sociale, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido, uma outra história das músicas* [Le Son et le sens, une autre histoire des musiques]. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.