



Lucas de Oliveira Castelo Branco

O som da voz na escrita-teatro do corpo em devir

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Prof. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Abril de 2020



LUCAS DE OLIVEIRA CASTELO BRANCO

**O som da voz na escrita-teatro
do corpo em devir**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Tatiana da Motta Lima Ramos

UNIRIO

Profa. Flora Ferreira Holderbaum

UFF

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Lucas de Oliveira Castelo Branco

Lucas de Oliveira Castelo Branco, formado em Artes Cênicas – interpretação pela UNIRIO – Universidade federal do estado do Rio de Janeiro e Mestrando em Literatura pelo PPGLCC da PUC-RIO. Pesquisas desenvolvidas nos campos da música, teatro, literatura e palhaçaria. É também diretor de “AGBOGBLOSHIE”, espetáculo teatral desenvolvido a partir de sua pesquisa sonora/teatral pessoal.

Ficha Catalográfica

Branco, Lucas de Oliveira Castelo

O som da voz na escrita-teatro do corpo em devir / Lucas de Oliveira Castelo Branco; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2020.
93f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Gagueira. 3. Voz-Música. 4. Teatro. 5. Ator. 6. Performer. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

À minha mãe, a mais humana das criaturas,

“Tudo são trechos que escuto, vêmdela.

Pois minha mãe é minha voz.”

Ao meu pai, o mágico e lúdico, que perde
sua voz enquanto eu pesquiso a minha.

Agradecimentos

Aos meus pais, Ana Lúcia de Oliveira e João Ney da Rocha Castelo Branco, que mesmo não sabendo explicar direito o que estudo, apoiam e sempre apoiaram minhas iniciativas. Sendo sempre minha mais fiel plateia, meus mais ferrenhos críticos e maiores entusiastas do meu trabalho. Seus próprios atos me guiam. Ao meu irmão Felipe de Oliveira Castelo Branco, por apresentar minhas primeiras referências na arte, por me incentivar no fazer teatral e pela prontidão na leitura do que faço.

À minha companheira no amor e na vida Nathália Geronazzo Franco e sua família (quanto carinho, admiração e respeito ao meu trabalho! Valeu o KATAMARI DAMACY, João!). Minha dupla de colapso do capitalismo, companhia em várias nadas (geradores de tudo), mulher celeste que me ensina sobre as crianças e os animais, que se entristece com a fome e não aceita a falta de saneamento básico. Contigo descanso e tenho a certeza que outros mundos são possíveis, obrigado por me permitir fazer parte de tão luminosa jornada. E quanta comida gostosa!

Ao meu grande amigo Pedro Florim Chagas, parceria que me orgulho e que me faz repensar a própria vida. Obrigado pela fidelidade! Você é incrível!

À minha grande irmã da vida Rany Carneiro, que mesmo longe, nunca está distante. SOMOS. Ao professor e amigo Avelino Romero, graças a você e seus encaminhamentos pude concluir este trabalho. Ao amigo Pedro Martins, por topar (quase) tudo que proponho. Aos irmãozinhos Rafael Moraes e Gustavo Nóbrega, pelos estímulos e atravessamentos que carrego no corpo, tanto no campo da vida como na arte: AFETO AFETA. Ao querido casal de amigos Sergio Pinto-Handler e Rebecca Machado e sua luta contemporânea contra a escravidão: os americanos

mais carinhosos (e mais cariocas) de Nova Iorque. Aos amigos mexicanos com quem aprendo sempre e muito: Jesús (Chucho) Díaz, Aziz Gual, Nohemí Espinosa, Roam León, Alfredo Macías Rubio, Anatoli Lokatchtchouk, a “La Sensacional Orquesta Lavadero” o “Escuadrón Jitomate Bola”. Aos amigos Luiz Antônio Claro Neto, o Tucano, e o professor Eduardo Cruz, por incentivarem com toda força, de todas as formas possíveis. “Quero ver me agradecer na hora de entregar a dissertação!”. Minhas tias Sandra e Graça, por serem pedra fundamental no meu monumento de afeto. Aos amigos da PUC, pelas frutíferas discussões, conspirações e pausas pro café. À galera do Soundpainting Rio e Tayo Jean Omura, obrigado pela admiração e respeito. Amo trabalhar com vocês. À Casa Sapucaia, Ma Ma Horn e Mariana Salles, obrigado por crerem no projeto e contribuírem de maneira direta com os ensaios.

Agradeço especialmente à Tomas Gonzaga, Reinaldo Dutra, Lucas Nascimento, Aline Vargas e Emiliano Fischer. Amizades que dão gosto à vida, profissionais dedicados, leais e responsáveis. Obrigado por confiarem na proposta, aceitarem os desafios, perdoarem as fraquezas e transformarem o saber numa festa.

À Helena Marques e Matheus Lima da Cia Manual pela amizade e compartilhamento de saberes.

À minha orientadora Marília Rothier Cardoso, por me ensinar a conviver melhor com minha solidão, por acreditar em mim (mais do que eu mesmo), e por não poupar esforços para que eu realizasse minha pesquisa. Você é a pessoa mais generosa que encontrei em minha vida.

Às professoras Tatiana Motta Lima e Flora Ferreira Holderbaum, obrigado por (em tempos distintos) estimularem meus questionamentos e me mostrarem que é possível ir além.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de apoio e fomento à pesquisa (sem a qual seria impossível a execução desta pesquisa) e ao PPGLCC da PUC-RIO pela estrutura competente e amistosa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Castelo Branco, Lucas de Oliveira; Cardoso, Marília Rothier. **O som da voz na escrita-teatro do corpo em devir.** Rio de Janeiro, 2020. 93p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O foco desta pesquisa é a questão da oralidade confrontada com a escrita no ofício do ator-performer. Considerando o teatro como olhar-lugar, opera-se uma análise da associação teatro/literatura e sua distinção sob a perspectiva da oralidade e da vocalidade. Apresenta-se a noção de vocoralidade em articulação com conceitos como gagueira, voz-música e uso menor, propostos pelo filósofo Gilles Deleuze. Observam-se, ainda, procedimentos instigantes dos artistas Carmelo Bene e Demétrio Stratos. Num segundo momento, compõe-se uma escrita memorial do processo prático desenvolvido como parte integrante da pesquisa, que traçou uma possível metodologia para os operadores de cena empenhados no debate teórico. A performance caracteriza-se como trabalho de equipe, envolvendo os atores participantes do trabalho experimental, imaginado, roteirizado e dirigido pelo autor desta dissertação.

Palavras-chave

Gagueira; Voz-Música; Teatro; Ator; Performer.

Abstract

Castelo Branco, Lucas de Oliveira; Cardoso, Marília Rothier (Advisor).

The sound of the voice in the writing-theater of the body in becoming.

Rio de Janeiro, 2020. 93p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The focus of this research is the issue of orality confronted with the writing in the craft of the actor-performer. Considering the theater as a place-look, an analysis of the theater/literature association and its distinction under the perspective of orality and vocation is operated. The notion of vocorality is presented in conjunction with concepts such as stuttering, voice-music and minor use, proposed by the philosopher Gilles Deleuze. There are also a look on the instigating procedures by the artists Carmelo Bene and Demetrio Stratos. In a second part, it is composed a writing memorial of the practical process developed as an integral part of the research, which outlined a possible methodology for the scene operators engaged in the theoretical debate. The performance is characterized as teamwork, involving the actors participating in the experimental work, imagined, scripted and directed by the author of this dissertation.

Keywords

Stuttering; voice-music; Theater; Actor; Performer.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
-----------------	----

Primeira parte

1. O <i>Olhar-Lugar</i>	14
2. “ <i>Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?</i> ”.....	23
3. Vocalidade e voz-música.....	32
4. Gaguejando... ..	39
5. Os seres vivos.....	49
6.Considerações finais.....	59

Segunda parte..... 64

1. Sobre a pesquisa.....	65
2. AGBOGBLOSHIE	71

Anexo.....	87
-------------------	-----------

Bibliografia.....	90
--------------------------	-----------

Lista de Links.....	91
----------------------------	-----------

Imagens.....	92
---------------------	-----------

Lista de figuras

Figura 1: Escultura de Richard Stipl fotografada na Arte Rio 2014.....92

Figura 2: Escultura de Richard Stipl fotografada na Arte Rio 2014.....93

Figura 3: Croqui desenhado por Aline Vargas durante o processo.....93

Introdução

A pesquisa que é aqui desenvolvida, foi composta ao longo de dois anos (2018-2019) e contou com desdobramentos que extrapolam a folha escrita. O objetivo principal da pesquisa que resultou na presente investigação, foi estudar abordagens possíveis do uso da voz inseridos no teatro contemporâneo. O texto que se encontra neste trabalho é uma de suas formas de finalização, mas não a única. Foram ainda produzidos um espetáculo teatral (chamado “AGBOGBLOSHIE”), e uma peça sonora (chamada “ACÚMULO AGBOGBLOSHIE”), que tiveram como princípio cênico, o uso dos conceitos abordados nesta pesquisa. Contando com desdobramentos em outros campos do saber, de antemão se torna um trabalho plural. Por conta disso, as referências e anexos contidos neste escrito, são complemento chave não só para a compreensão do escopo que aborda, mas também se configura como uma possível linha de memória dos desdobramentos incluídos nesses processos.

Esse trabalho textual, é composto de duas partes. Uma primeira parte desenvolvida no formato de texto teórico dissertativo e uma segunda parte que se caracteriza como construção de um possível memorial. Além de possuir material audiovisual nos anexos, também pode ser encontrado um roteiro que foi gerado a fim de tecer um fio guia na estrutura da proposta cênica deste projeto.

Para que essas realizações fossem possíveis, fez-se necessário o levantamento, a análise e debate dos textos, filmes, músicas e espetáculos pelos quais fosse nutrido interesse. Em união com os questionamentos levantados anteriormente pelo autor do presente texto, outras perguntas surgiram e fizeram-se presentes, e suas reverberações no projeto aceitas e operadas. Deste modo, essa dissertação assumiu dois vetores a serem seguidos: uma linha teórica e outra prática.

O primeiro capítulo deste texto, visa estabelecer a delimitação da pesquisa e propor uma outra possível forma de abordagem do teatro. Nesta primeira parte, a expressão olhar-lugar é cunhada e acaba assumindo o lugar da abordagem teatral europeia (colonizadora e histórica). As convenções teatrais são reduzidas em vista

de trazer-nos a um local de experimentação, onde a única convenção possível é o ritual contido na observação do corpo em discurso lúdico/ficcional teatral. Uma busca em recuperar o estatuto do teatro como arte coletiva, de observação e ação, um olhar-lugar.

No segundo capítulo, abordamos a questão formulada na pergunta proposta por Paul Zumthor (1915-1995) em “Performance, recepção e leitura”: “Toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2018, p.19). É traçada a partir daí, uma linha que visa estabelecer o local histórico, as relações e as derivações da literatura, do teatro, da poesia e da poética. É importante também ressaltar o papel da oralidade e da voz nestas questões, e de como os corpos se modificaram quanto à leitura e quanto à performance individual, tanto dos artistas quanto dos leitores.

No capítulo três, vemos a disposição da relação entre vocoralidade e voz-música. Nesta parte do texto, discutimos as semelhanças e diferenças dos dois conceitos e o como eles são fundamentais para a discussão do tema tratado. Vemos, ainda neste capítulo, como os conceitos podem contribuir na construção de novas possibilidades de expressão oral fora do eixo comunicativo-verbal.

Em “Gaguejando...” abordamos o conceito de gagueira, que se soma ao de agenciamento coletivo de enunciados e voz-música, como os principais para o desenvolvimento tanto da pesquisa teórica quanto prática. Como a “gagueira da linguagem” pode afetar todas as instâncias da comunicação e modificar processos de produção de obras de arte e comunicação, também é um dos pontos abordados aqui. Esse caminho é necessário para que também pudéssemos desenvolver metodologias que se constituem como material a ser abordado em sala de ensaio e na operação crítica do próprio texto.

“Os seres vivos” é o penúltimo capítulo do texto. Nele podemos ver uma breve análise de como os procedimentos adotados pelo ator Carmelo Bene (1937-2002) e o músico Demetrio Stratos (1945-1979) dialogam entre si. Como exemplos de casos de uso dos princípios da gagueira, são expostos os métodos usados por eles e seus resultados. Ambos geradores de obras desconcertantes, potentes e repletas de desdobramentos.

Nas considerações finais, descrevemos resultados da pesquisa e comentamos as obras produzidas pela equipe envolvida no eixo prático da busca que propusemos. Há ainda uma breve análise de aspectos pertinentes aos processos de construção das obras geradas por esse estudo. Esses desdobramentos práticos são mais profundamente trabalhados na segunda parte do texto. Esta, se configura como memorial de processo e possível reconstrução do caminho até a pesquisa.

Exercícios, dinâmicas e pontos pesquisados em sala de ensaio constituem a segunda e final parte do texto. Nela é falado do caminho anterior a essa pesquisa, e como as vontades convergiram para que ela fosse forjada. Como se trata de um trabalho prático executado de forma coletiva, várias outras presenças habitam esta parte da escrita.

Este trabalho contempla mais de uma voz. Mais do que “mais de uma voz”. Mais vozes do que podemos imaginar. A pesquisa desenvolvida aqui, parte de uma personalidade imprecisa. É composta de sujeitos vagos, indiretos. Uma personificação diluída, dotada de um “Eu” por vezes impreciso e coletivo. Como ela se desenrola no âmbito da performance e do fazer artístico em afinidade com a filosofia, por vezes as experiências expostas podem parecer demasiado pessoais. Mesmo não girando em torno de uma única pessoa, os questionamentos que foram suscitados, as pesquisas, os exercícios, as leituras, todos partem de um único corpo em vontade de buscar, aprofundar e questionar o que foi lido durante este processo (que, entre sua primeira ideia e a entrega final deste texto, soma cerca de sete anos). Por mais que ela parta de uma necessidade pessoal, é possível que a deflagração desta experiência possa gerar novos questionamentos no leitor/ator/performer/músico sem a necessidade de trilhar os mesmos caminhos que aqui foram trilhados.

O Olhar-Lugar.

Trabalhar sobre o teatro é um gesto múltiplo. É ao mesmo tempo texto e escrita em diálogo, signos da representação e signos textuais, arte efêmera e também fixável; quando associada à escrita e a outras mídias como capturas de vídeo e áudio. A apresentação teatral, com seus atores, adereços, figurinos, cenários, espaços ficcionais instituídos, não é facilmente capturável. Ela é imediata, momentânea, transitória. As possíveis reflexões sobre o texto teatral sem levar em conta sua encenação, sempre desembocarão em uma interpretação restrita, em falta. Uma abordagem apenas semiótica do espetáculo, por exemplo, contribuiria efetivamente para uma pluralidade de perspectivas. Mas a desfragmentação em um conjunto de códigos não é suficiente quando se fala da arte teatral. A abordagem que desmembra em signos não contempla a experiência de percepção que, em cena, é anterior, global. No teatro, o todo precede as partes.

Arte dúbia, que concentra em si elementos eternos reprodutíveis desde sua escrita, e também instantânea por sua relação perecível e irreprodutível, no que diz respeito a sua impossibilidade de se configurar como performance idêntica. O eixo texto/representação já se apresenta como uma articulação que compreende um processo de metamorfose interna do que é representado. Escrita se transforma em voz falada, rubricas se transformam em posicionamento cênico estratégico, ambientes meticulosamente descritos em cenário. Efetivamente, o texto teatral pode ser lido na mesma intenção que um romance, assim como um romance pode muito bem ser utilizado em cena (como por exemplo o romance-em-cena¹). Mas a situação muda de figura quando no teatro contemporâneo e na *performance art*, por exemplo, o texto deixa de ser o centro da representação. Por vezes vemos os materiais textuais centrais de uma encenação ou de uma operação serem transformados em uma lista de ordens, objetivos e papéis a se desempenhar. Às vezes mais próximas de enormes didascálias operativas que do texto dito teatral

1 Gênero explorado e desenvolvido pelo diretor teatral brasileiro Aderbal Freire-filho. Consiste (de forma sucinta) em representações teatrais baseadas em romances e que possuem (na maioria das vezes) seu texto integral na forma de falas.

no seu sentido clássico, com diálogos e falas. Mesmo assim, o trabalho do semiólogo ainda seria o de intermediar esses dois campos (o textual e o operativo). E mesmo dotada de grande diferença no que diz respeito à abordagem cênica, à estética e ao desempenho, existe uma matéria imutável quando falamos de teatro. Diante da dificuldade de uma teoria única do teatro e de uma metodologia universal totalizante, uma coisa é certa e suficientemente abrangente para afirmarmos: a arte teatral é, por excelência, a arte do tempo no espaço.

Quer seja uma peça realista, uma peça de *commedia dell'arte* ou teatro contemporâneo, o corpo como agente de tempo inserido no cenário como agente de espaço é tema permanente da discussão sobre esta arte. Tão importantes que, se há ausência de algum desses elementos num espetáculo, questionar seus realizadores sobre isso seria legítimo e justificável. E ainda: a resposta precisaria de respaldo e de ser conceitualmente bem formulada. Independentemente da estética proposta em uma cena teatral, “ocupar o espaço” é dimensão basal no desenvolvimento de um processo cênico. Os corpos, quando sobre a égide do teatro, se tornam argamassa para a construção da operação teatral. Esta união de corpos, torna ainda mais complexa a estrutura ficcional que realiza. Dentro desta, o espaço também é modificado e alterado em sua própria ficcionalização; que suportará o ator que a atravessa. É com este jogo de relações de velocidade que é dada a ordem do foco na cena que será exposta.

A plateia é objetivamente heterogênea. São observadores distintos analisando o mesmo fenômeno de pontos de vista distintos. O teatro viabiliza o contato direto tanto com a obra, quanto com o artista, e mais: no momento em que ele a executa. Assistir a uma peça de teatro não é um gesto isento. Quando se vai assistir atores em cena, também se é assistido por eles. Mais ainda: a plateia, influencia diretamente no trabalho que está sendo executado. É por este motivo que o teatro é essa arte da relação espacial e temporal: pela singularidade no modo com que se comunica com a plateia. O ator é como um eixo, ou uma manivela, que gira a engrenagem junto à leitura particular da audiência presente. Este corpo de ator dita em sua mera presença, em seu mero ‘estar’, a frequência, a velocidade e o endereço do foco neste espaço de ficção, quer este corpo seja humano ou não. É ele que será apreciado no espaço dentro do tempo de duração da proposta cênica. É ele que servirá de suporte para o figurino, ele que moverá e exibirá os

adereços, é ele que pode (mesmo sem querer) derrubar o cenário e modificar a experiência de quem observa. Costumamos atribuir este tipo de função para os atores. Este seria o grande risco e a grande responsabilidade do ator no teatro: executar o ensaiado, no seu melhor desempenho, sem erros, nem esquecimentos, no tempo estipulado.

Uma das figuras mais importantes do teatro no século XX, Jerzy Grotowski (1933-1999), já elucidou sobre essa relação ator/plateia em dezembro de 1960, num texto escrito como material de pesquisa interna do grupo de atores com quem trabalhava (Teatro das 13 filhas de Opole). Grotowski busca com seu grupo, responder uma difícil pergunta sobre os limites do teatro e do teatralizável:

O que é a essência do teatro? O que é aquele fator único que decide o fato de algo ser teatral? o que permaneceria se eliminássemos do teatro o que não é teatro (a literatura, as artes plásticas, a atualidade, as teses, o copiar a realidade)? qual elemento não poderia ser retomado por qualquer outro gênero artístico (por exemplo, pelo cinema)? Não se trata aqui de um programa de eliminação do teatro de todos os fatores acima citados (por exemplo, a literatura), trata-se, em primeiro lugar, de ordená-los hierarquicamente e de chegar àquilo que é o núcleo da teatralidade. (FLASZEN; POLLASTRELLI, *apud* GROTOWSKI, 2007, p. 40)

Este jovem Grotowski desenvolve sua visão de um teatro ao mesmo tempo ritualístico e laico, em que coloca a plateia no lugar de co-participadores, figurando em um cenário hierárquico numa maior proximidade aos atores. A presença da plateia não seria o fim da arte teatral, mas justamente seu meio, seu veículo. “No ritual não há atores e não há espectadores. Há participantes principais (por exemplo, o xamã) e secundários (por exemplo, a multidão que observa as ações mágicas do xamã e as acompanha com a magia dos gestos, do canto, da dança etc.).”(FLASZEN; POLLASTRELLI, *apud* GROTOWSKI, 2007, P. 41). Esse sistema de signos ritualístico é também uma proposta pedagógica, que visa um novo acordo no jogo cênico: a quebra do teatro como instrumento de uma apenas diversão ou de imitação da vida. Propõe-se que ambos estejam abertos para se religar, plateia e palco: “Observou-se que, depois de ter eliminado um a um os outros fatores, o único elemento no teatro que não seja nem artes plásticas, nem literatura e nem esteja ao alcance do filme, é o contato humano vivo, a ligação entre o ator e o espectador.” (FLASZEN, 2007, P. 49).

Visto isso, fica claro que o teatro como fenômeno social e político não se trata só do que ocorre no palco. Também existem expectativas sobre o

desempenho da plateia. E, inclusive, por vezes podemos ver artistas avaliando o grau de “civilidade” de “sua” audição pelo tempo de sua atenção ou pelo cumprimento desta tal expectativa. Como se grau de concentração fosse medida de interesse, ou ainda; como se não se interessar pelo espetáculo fosse não compreendê-lo.

Muito já foi dito sobre a origem da palavra “teatro”, mas deixemo-nos lançar olhar mais uma vez sobre seu significado. A etimologia de ‘Teatro’ é o Grego *theatron*, literalmente “lugar para olhar”, de *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que denota “lugar”². Desta perspectiva, tanto o palco como a plateia são igualmente importantes. Este olhar-lugar pode ser abordado tanto da forma passiva de quem está consumindo/assistindo um espetáculo, assim como de quem o executa em contato com a plateia. Também o ator está olhando-lugares, estes muito mais endereçados que o espaço fictício proposto em um palco. As cadeiras e suas fileiras, mostram para o operador em cena a singularidade das reações, das histórias pessoais, os parentescos, as formas de recepção, a disponibilidade e a indisponibilidade de quem veio ver algo ser desempenhado. Diante deste jogo estabelecido entre as diferentes formas e perspectivas de se observar a cena, existem infinitas possibilidades de uso do espaço de ficção que é o teatro. Apesar de sermos por vezes levados a pensar no teatro pelo viés da construção arquitetônica que é a sala de exibição, vertentes como o “Teatro invisível”³ de Augusto Boal (1931-2009), e a própria noção de *performance-art*, por exemplo, fogem a essa regra ao flexibilizar as definições do que seria o espaço teatral, o que seria um ator ou um “civil”, qual a diferença entre simulação e vida. Mas a relação entre alguém que, ao olhar, corrobora com o alguém que faz, permanece. Mesmo sem o suporte arquitetônico. Neste tipo de proposta de relação com o espaço podemos gerar profícuas discussões a respeito do “olhar-lugar” e sua relação com a vida experimentada e imaginada.

Porém a tensão que habita o vão entre palco e plateia parece ser predominante na maior parte dos espetáculos teatrais que consumimos. Tensão

2 Pesquisado no endereço eletrônico <origemdapalavra.com.br> em 18/12/19 – 23:31.

3 O Teatro Invisível é um estilo teatral que consiste na execução de peças de teatro em ambientes cotidianos sem que parte ou toda a plateia saiba que se trata de uma encenação. Geralmente exibida em locais públicos como restaurantes, estações de metrô, sinais de trânsito ou até na via pública. Foi desenvolvido por Augusto Boal, dramaturgo brasileiro responsável pela criação do teatro de oprimido.

essa que se manifesta na desproporcional relação de liberdade de quem assiste de interferir no que está sendo feito no palco, e o corte da sua vontade de intervir gerado pela própria convenção polida por diversos agentes de ordem aos quais nos submetemos. Desproporcional porque ao ator pode ser permitido falar à audiência diretamente, até interagir e convidar parte dela para integrar a cena produzida (dependendo da proposta cênica, obviamente). E cabe à plateia, por vezes, apenas diminuir sua forma na cadeira, a fim de ser menos visível pelos atores, e torcer para não ser o escolhido a subir no palco.

Este silenciamento da plateia, tem também relação com o que o próprio espetáculo segue e as convenções que visa conservar. Quando o “fazer teatro” é reduzido e passa a significar, simplesmente, dar uma fala, ou ainda seguir a ordem prevista e ensaiada de falar seu texto em sua respectiva marca, acaba-se por suprimir outras forças amplamente presentes no fazer teatral. Os encaixes inesperados, os encontros não programados, a ideia nova e não polida, a representação que deixa o tempo e o espaço também se comunicarem por si mesmos com a plateia, enfim, todo frescor do ‘agora’ inserido na arte teatral (algo que ele por excelência pode proporcionar), se dociliza e reduz suas reverberações a apenas uma história contada. É este tipo de formalização das convenções teatrais que muitas vezes nos é passada sob formato de premissa ou mandamento. E por vezes isso é apenas resultado de uma falta de questionamento ou observação dos pontos que (baseados nessas premissas) geram uma ampla concordância com as convenções teatrais clássicas europeias. Como se essas posturas constituíssem uma base fixa, tanto metodológica quanto discursiva, que seria condição *sine qua non* para a produção de algo como teatro.

Atores iniciantes ouvirão por diversas vezes ao entrar neste tipo de busca, frases como: “ou falo ou me movimento”, “não está natural”, “Não sinto como se você estivesse fazendo isso pela primeira vez, está mecânico”, “ocupe o espaço”. Mas a quantos desses atores foi exposto o porquê de tais pressupostos? Qual é a importância de seguir à risca essas demandas? O que torna a cena “pior” ou “melhor” partindo desses tópicos?

Este tipo de premissa tem mais a ver com a convenção teatral que com a teatralidade e seu território de liberdade criativa. Antes, revela um movimento de domínio através de relações de poder e imposições de múltiplas origens que

incidem sobre o pensamento artístico. Traçadas desde uma perspectiva hegemônica, eurocêntrica e assimétrica, essas produções artísticas não se deixam contaminar por seu próprio ambiente/história/política e se tornam leituras e releituras de narrativas que, consumidas fora de seu ambiente, deixam claras as distâncias forçadas entre o que chamam de periferia e centro, tornando-se assim puro “exotismo”. Este movimento gera uma busca desenfreada por parte dos países ditos “periféricos”, pela validação internacional de suas produções artísticas. Como Moacir dos Anjos (1963) em seu artigo “arte menor e sotaque” desmembra esta relação com a falácia de uma possível “língua internacional da arte”:

Se originadas em regiões hegemônicas (do centro, do Ocidente, do Norte), obras eram tomadas com formadoras e, simultaneamente, como exemplares de uma suposta língua internacional da arte, em processo de autovalidação constante. Quando provenientes, contudo, de uma região subordinada na ordem vigente (da Periferia, do Oriente, do Sul), sua forma de inscrição naqueles circuitos pressupunha mediações (ANJOS, 2017, p. 87).

Esta dita “língua internacional da arte”, seria uma homogeneização (redutora) das artes, assumindo o viés europeu como critério único e universal em sua validação, seu mercado como centro fixo da criação artística mundial e seus artistas prediletos como figuras que ditam o valor das estéticas que merecem atenção em seu tempo. Essa lógica de raciocínio colonizadora e excludente, contribui com a crença de que há uma “língua internacional da arte” que deve ser seguida não só como história, mas como metodologia e estética ‘oficial’. Isso impõe barreiras à arte e a delimita, gerando um corte na possibilidade de afetar as plateias destes ambientes hegemônicos com seu trabalho local sem ser tachado de “exotismo”, ou sem a necessidade de intermediações. Os que não se configuram e encaixam de forma clara dentro desta lógica são por vezes tidos como manifestações reduzidas a seus espaços originários, como se a “língua internacional da arte” não pudesse compreender do que se está falando por se tratar de um dialeto desconhecido que não abarca territórios eurocêntricos ou apenas por não se comunicarem com a arte produzida nessas localidades. Mesmo que, depois de anos de mediações, algum artista hegemônico desenvolva trabalhos

semelhantes e esses que antes eram tidos como pertencentes a outro universo semântico⁴.

Mas a formalização do teatro, ou seja, a replicação de qualquer espécie de modelo fixo, mesmo que seja tido como “oficial” em qualquer parte do mundo, segue antes o rumo de uma ordem taxonômica que o fluxo da vida⁵. Um método teatral que respeite a teatralidade como potencial de acontecimento efêmero, precisa levar em consideração sua época, nesta geografia, neste clima, neste país. Deixar-se impregnar de sua própria cultura para traçar pontes lineares entre a sala de ensaio e a história do teatro. O que outrora poderia ter sido tratado como última fronteira na arte teatral, pode hoje ter se convertido em fórmula farmacêutica para análise pessoal, um processo de tratamento de neuroses, infâncias difíceis e decepções cotidianas. O teatro assim tratado acaba por esvaziar a possibilidade de ser imensidão criativa, e cai em uma psicologização da cena e dos atores, que só consegue prever comportamentos de pessoas humanas. Antes de pensar o tempo de dentro dele, acaba-se por pensar as dimensões temporais pela perspectiva do eu. Dentro deste discurso egocentrado, é gerada a identificação que exhibirá em cena uma imitação da vida: “Minha experiência com o passado, minha experiência de infância, meu futuro, minha família; eu tenho algo a dizer sobre isso”. Seguindo esta senda, poucas vezes o teatro será algo mais que mera re-apresentação que finge-se inusitada e a sala de ensaio mera repetição que se finge descoberta milagrosa. Um teatro obsessivo que, acima de tudo, evita que algo fora do planejado aconteça.

Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário (DELEUZE, 2008, p. 12)

-
- 4 Vide o exemplo de Pablo Picasso e o cubismo sendo gestados a partir de mediações museológicas da assim chamada “arte africana” (como se houvesse somente um tipo de arte no continente africano), ou ainda Henri Matisse e sua reapropriação da arte japonesa e persa (mais uma vez tratadas, inclusive em sua classificação, com um pluralismo grosseiro). Mais do que mediações, se apropriam de ferramentas e estéticas ancestrais (e por vezes tidas como sagradas), e acabam gerando uma nova origem das técnicas absorvidas, anulando com esse movimento, suas histórias pregressas.
 - 5 A palavra “Vida” neste contexto, é interpretada de uma forma mais geral. Como um frequente questionamento sobre a própria existência, que afirma a mesma. Diz respeito ao constante fluxo de informações e cenários que se apresentam e exigem que respondamos a eles. Relativo ao não controle absoluto sob o que virá, e sua relação com esta escuta presentificada.

Na relação olhar-lugar a proposta também é a escrita. Decerto que uma escrita cênica, do corpo em processo, inapreensível em sua totalidade. Mas que guarda em si ainda sua função fabuladora. É neste âmbito da escrita do corpo que aumenta o risco de se tornar uma psicologização tanto da literatura quanto da teatralidade: quando o corpo se converte em unidade de reconhecimento do “Eu” por parte da plateia, gerando a sensação de homogeneidade coletiva em vez de diferenciação unitária. Uma lógica que opta por abandonar a potência presente num possível inacabamento, numa abertura, e se repete sem suprir sua necessidade de ser, “sendo” e de estar, “estando”. Um teatro que sobrepõe o “Eu” ao “agora” na relação palco/plateia.

Uma das grandes (senão a mais forte) potências do teatro: a presentificação e afirmação a cada segundo de que, naquele momento, se está vivo. Mas somente por este momento, no minuto seguinte precisaremos reafirmar se essa sequência permanece, se ainda é possível modificar a relação da plateia com o espaço, se é possível gerar um roteiro e não segui-lo, se o espaço ficcional ainda é afirmação de energias inventivas ou apenas uma formalização inserida em um modelo ensinado, repleto de obediência e ordem. É uma escolha entre ser imortal ou eterno: é o que difere o que não consegue morrer por pura impossibilidade de seguir adiante, daquele que é desmembrado, esquartejado, que morre repetidas vezes, mas sempre volta à vida em seu ciclo de Prometeu.

O teatro é um gesto informe, inacabado, inseparável do devir. “O devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 29). Por este motivo nos é tão importante descolar a noção de teatro da imitação e da reprodução. Desconfiar da precisão plena aplicada ao corpo do ator/performer. Aquela que acredita que através da sua forma de atuar, seria possível afetar nos sujeitos presentes em sua plateia, a mesma leitura, a semelhança com o real e a construção de uma personagem tão profunda quanto um outro indivíduo. Para afastar, de vez, a atividade teatral da noção de representação, cabe recuperar seu estatuto de acontecimento irrepetível, produzido pelo corpo presente dos atores; uma arte em constante devir:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 2008, p. 11)

Porém, o texto supracitado escrito por Gilles Deleuze e incluído no livro “Crítica e clínica”, em seu âmbito está abordando a questão da literatura. Não que o devir seja modificado de acordo com a abordagem que recebe (devir é devir, independentemente da área em questão), mas antes, existe uma série de associações que podem ser feitas partindo desta perspectiva literária aplicada à arte teatral. Se, como se lê em “Crítica e clínica”, “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 2008, p. 11), a operação dos atores seria este gesto em constante variação, que não se consolida, nem se preserva. A encenação, portanto, seria um fragmento da atuação significativa de corpos vivos.

É necessário que deixemos o espetáculo ser resultado da ação impessoal, da incorporação de saberes coletivos. Ouvir o curso da vida, fazendo crescer o outro dentro de si. Deixar o gesto enunciativo desconstruir o Eu, permitir metamorfosear-se em outros que, ao desmanchar a primeira pessoa, abrem caminhos que dão lugar ao que poderia ser uma terceira pessoa, um indefinido.

O olhar-lugar seria esta busca por reestabelecer a variedade de perspectivas inseridas nas relações de palco/plateia, que são abrigadas em seu sentido etimológico. Esta recuperação do estatuto de arte irrepetível e aberta ao tempo como escrita teatral nova. Não no sentido de inédita, mas dentro da noção de não finalizada, em constante tentativa de construção. Composta de corpos imprevistos, em contínua variação, escrevendo no ar o inclassificável. É a escrita do corpo em constante devir.

“Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”

A aproximação entre a literatura e o teatro não é nova. Durante séculos o teatro foi tido como um gênero da arte escritural, como se a cena teatral consolidada fosse inevitavelmente desdobramento de um texto escrito. Mas na verdade, é a literatura que tem suas raízes atreladas ao desempenho físico, à contação de histórias amplamente divulgada, compondo poéticas transmitidas através da voz. Esse corpo que usa a voz como produção de saber e história, e se aproveita do texto escrito como um agente fixador do que foi dito, pode ser percebido inclusive por movimentos existentes anteriormente à cunhagem do termo “literatura”. Pergaminhos, escritos, compilações, por vezes se tratavam de transcrições de falas, palestras, apologias, conversas, jantares e inclusive atas de reuniões (instâncias onde o corpo possui outros desmembramentos invisíveis à sua cópia textual). Ainda hoje, surgem discussões sobre os limites do que seria a zona intercessora entre o teatro e a literatura. Afinal, por mais que suas bases estejam atreladas, é perceptível a diferença entre um texto escrito num papel e a experiência de presenciar atores performando numa relação olhar-lugar, ainda que baseados no mesmo texto.

Ao analisarmos a cronologia destes fatos, temos respaldo suficiente para afirmar que a literatura, sim, adveio do teatro. Ou ainda, da própria criação poética que se dá através da observação de espaços que são passíveis de se tornar espaços de ficção. As tentativas de descrição de ambientes, de trejeitos, a busca por figuras de linguagem que deem cabo de forma poética a certo tipo de visão, forjam uma mistura escrita de teatralidade e poético. Mesmo que em sua origem seja uma escrita voltada para a documentação, para o registro cartobibliográfico, por não dissociarem o ficcional do documental, acabaram por gerar textos oníricos que, muitas das vezes, se juravam reflexos fidedignos de uma realidade. Assim como o teatro, a literatura emerge de um gesto de observação e absorção de uma poética, determinada pelo ponto de vista particular de indivíduos. Ainda que hoje seja clara a divisão entre o que seria poético e o que seria documental, ambos

caminhos partem de uma certa teatralização ou poetização da vida. De uma relação com o tempo que visa o subverter, para que, desta forma, exerça acesso direto a algo passado, dito e documentado. O gesto de enumerar e transmitir seus feitos (e, por que não, aumentando suas façanhas?), é também a fabulação exercida no ato criador em conjunto ao documento histórico. Tudo isso, muitas vezes baseado na escuta da plateia, tendo como guia de seu texto a própria vontade de quem reage à história, estímulo central de quem assiste o contar e para quem tem prazer ao desempenhar a história no centro da roda.

Todos os autores de MacLuhan a Walter Ong, que há trinta anos estudaram a história e seus efeitos, concordam neste ponto: na aventura humana a escrita surgiu como uma revolta contra o tempo; e, passados milênios, ela conserva ainda esse primeiro elã. Nesse sentido, poesia e escrita tendem, por meios não comparáveis, ao mesmo fim. É isso mesmo que funda aquilo que chamamos a literatura. Um encontro saboroso se produziu entre a linguagem poética e essa técnica extraordinária da escritura que ela encontrou em seu caminho (Zumthor, 2018, p. 46).

Porém será necessário agora que afirmemos a diferença entre poética e literatura. Sabendo que o olhar-lugar é uma experiência própria da poética (que se liga anteriormente ao teatro, a oralidade e a tragédia do que a poesia literária), o cotejo entre as duas funções se faz necessário para aclarar quais os rumos diferentes tomaram dentro da linha histórica cronológica que, muitas vezes, é tida como oficial.

Busquemos a abordagem tomada por Paul Zumthor. O autor afirma a diferença histórica cronológica da poesia e da literatura. A poética, antes de ser um estilo de escrita, é acima de tudo uma perspectiva do olhar sobre a história e, por este fato, se distingue da literatura. Enquanto a poética é algo relacionado ao olhar e à efemeridade de quem a produz, a literatura é muito mais aproximada de um estilo de época, fenômeno não somente datado como também geopolítico.

A noção de 'literatura' é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (Zumthor, 2018, p. 13-14).

A poesia, para Zumthor, está muito mais atrelada ao desenvolvimento da linguagem em todos os recantos do planeta e através da história, do que a um determinado tipo de escrita que seja institucionalizado e formatado dentro dos

padrões que conhecemos hoje. Não se trata da escrita rimada, da escansão, do verso branco, exclusivamente, nem de nenhum dos aspectos que utilizamos hoje ao falar sobre poesia. O poeta é antes um estudioso da linguagem no sentido das dobras da comunicação do que um produtor de metáforas que publica um livro.

Seguindo este fluxo, acabaremos certamente por cair na pergunta de Paul Zumthor que serve de título a este capítulo: “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2018, p.19). O autor ressalta os aspectos interdisciplinares de seus trabalhos sobre o uso da voz e da palavra escrita desenvolvendo um raciocínio que desemboca na questão supracitada. Não é só a voz que interessa a ele. Muito menos o texto, distante da expressão oral. A palavra, para o autor, é dotada de um lugar central em todas as culturas conhecidas (e demonstra o lugar totalizante que ocupa). Por mais que as operações da voz explorem diferentes aspectos do aparelho fonador nas inúmeras culturas existentes, a comunicação por meio da fala é geral e abrange todas as civilizações de forma distinta, porém igualmente complexas. Este fenômeno pode soar algo simples e natural, porém, quando falamos sob a perspectiva da voz humana, é inevitável o distanciamento dos aspectos que condicionam culturalmente a língua. E é assim que o escritor escolhe operar, partindo da base comum tanto à poesia, quanto à literatura: a voz humana como fenômeno global.

Global: de fato, a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade. Poderíamos, é verdade, nos exprimir nos mesmos termos a propósito da língua como tal. Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística (ZUMTHOR, 2018, p. 12)

O uso que Zumthor faz da voz como fenômeno global central, aproxima a origem dos processos escriturais, poéticos e teatrais. Porém, entre os procedimentos psicofísicos da escrita e da fala existe uma factual distinção. Fica claro que atributos são metamorfoseados em outros. Algo se perde na tradução do dito para o escrito. Algo se ganha neste movimento também. Alguma matéria etérea de difícil nomeação; velocidades, forças, frequências assumem outros aspectos. Ambas possuem dinâmicas particulares. Mas é evidente que algo se

transforma. Os próprios cortes exercidos em um texto pelo que não cabe na escrita, a ausência de gramatura sonora existente quando se comunica através do ar, vão nos demonstrar essa relação de derivação. Talvez uma seja uma espécie de aparo da outra, não necessário de antemão, mas que, como uma tecnologia, potencializa o modo de existência da outra. Roland Barthes (1915-1980) já indica essa característica teatral e essa perda de tons e potencial que há num texto falado, quando escrito ou transcrito:

Em primeiro lugar, perdemos, é evidente, uma inocência; não que a fala seja por si mesma fresca, natural, espontânea, verídica, expressiva de uma espécie de interioridade pura; muito pelo contrário, nossa fala (principalmente em público) é imediatamente teatral, busca os seus torneios (no sentido estilístico e lúdico do termo) em todo um conjunto de códigos culturais oratórios: a fala é sempre tática; mas, passando para o escrito, é a própria inocência dessa tática, perceptível para quem sabe escutar, como outros sabem ler, que apagamos; a inocência está sempre *exposta*; ao reescrever o que dissemos, nós nos protegemos, nos vigiamos, censuramos, barramos as nossas bobagens, nossas suficiências (ou nossas insuficiências), nossas flutuações, nossas provas de ignorância, nossas complacências, por vezes até as nossas panes (por que, quando falamos, não teríamos o direito, sobre este ou aquele ponto lançado por nosso parceiro, de *ficar seco*?), em suma, todo o furta-cor de nosso imaginário, o jogo pessoal de nosso eu; a fala é perigosa porque é imediata e não volta atrás (a menos que se suplemente com uma retomada explícita); a escríção, por sua vez, tem tempo diante de si; tem exatamente esse tempo que é necessário para rodar sete vezes a língua na boca (nunca conselho proverbial foi tão ilusório); ao escrever o que dissemos, perdemos (ou guardamos) tudo aquilo que separa a histeria da paranoia. (BARTHES, 2004. p. 2)

Observando por este viés, podemos perceber que a literatura, por ter sua origem dentro da relação escrita/escríção, perde também toda sorte de aspectos que Barthes enumera na passagem acima. Mas tanto uma quanto outra possuem, em suas veredas passadas, a explanação pública, a teatralização, a poética, a sonoridade. Em dado momento, fato que também contribuiu para a expansão da literatura, o corpo do sujeito deu lugar ao texto escrito em volumes. Essa relação pode ter perdido aspectos claramente teatrais, porém ainda conserva em si seu caráter de corte temporal/espacial pela proposta de ficcionalização tanto da história contada teatralmente, quanto da que, sendo escrita, demanda da criatividade do leitor. Partindo da importância da oralidade para o teatro, para a poesia, e literatura; percebendo os fatos físico-psíquicos (inclusive a convenção de uma zona de ficção) como aspecto essencial para a perpetuação do “contar uma história”, podemos responder a pergunta “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” com certa tranquilidade.

Sim, a literatura é, em seu fundamento, basicamente teatro. Certa sorte de aspectos inseridos em ambos, partem desta tentativa de reter o tempo em uma relação direta e lançar seu olhar-lugar sobre os possíveis aspectos vislumbrados dentro do olhar no espaço/tempo. A literatura, como fenômeno datado a partir do século XVII, é uma proposta tecnológico-revolucionária que gera no leitor a conveniência da visita a uma criativa e pessoal perspectiva de um momento já vivido, experimentado, inventado e descrito. Como se fosse um “teatro de mão” ou um “teatro mental interno” que teria como palco a capacidade criativa de quem lê. Este “teatro individual” abandona uma relação basal característica do teatro como conhecemos: o tempo. Estando à mercê do tempo do leitor, permite acesso direto, no momento em que seu consumidor desejar.

Isso também está correlacionado com a mudança da relação com o tempo que a prensa de Gutemberg trouxe. O desenvolvimento de textos que agradassem o gosto popular a ponto de render financeiramente e bancar o inovador processo de ser amplamente reproduzidos, obviamente contribuiu tanto para a popularização da leitura de literatura quanto ao consumo de textos de ficção. Isso, por sua vez, contribuiu para o processo de distanciamento da leitura do território da teatralização: “A leitura individual e muda é uma invenção recente. Até o fim da Idade Média, lia-se em voz alta; a leitura muda apareceu com a imprensa: ‘Quando a Galáxia de Gutemberg invadiu o mundo, a voz humana calou-se. As pessoas começaram a ler como se fossem consumidores’” (PAVIS, 2010, p. 26). Vale lembrar que antes daquele período, as reproduções eram majoritariamente manuscritos copiados e na sua grande parte ou eram livros ritualísticos-religiosos (inclusive teatro), epístolas (inclusive atas de jantares e reuniões), mapas, ou balanços e planejamentos econômicos, todos eles textos informativos. A escrita poética era muito mais relacionada aos textos que misturavam informações de diferentes fontes e estilos (como “A Odisséia” de Homero, que pretende em sua escrita trazer referências geográficas reais, personalidades históricas e ao mesmo tempo animais fantásticos como ciclopes e sereias) e tinham o sucesso de sua reprodução muito mais associado à função dos *aedos* e *rapsodos*.⁶ Muito mais aproximadas ao trabalho do contador de histórias do que ao do bibliófilo.

6 “Rapsodo é o nome dado a um artista popular ou cantor que, na antiga Grécia, ia de cidade em cidade recitando poemas (principalmente epopeias). E que é meramente um contador de histórias. É diferente do aedo, que compõe os próprios poemas e os canta, acompanhado de

A repetição oral desempenha um papel central na perpetuação e propagação da poesia como a conhecemos hoje. Porém, a dicotomia oral/escrito, por muitas vezes colocada em questão, não pode supor que essas instâncias estejam em oposição. Antes, existe aí uma derivação ou, ainda mais, uma associação ou um agenciamento. A fala transcrita também traz mais possibilidades de cartografar as formas que as constituem. E não só isso, lembranças sinestésicas, e modos de arquivamento para o que antes era longo processo de memorização.

Mas o foco de Zumthor é a performance de quem fala. Apesar de partir do corpo que fala, da física existência de um emissor utilizando o correio do ar para executar uma operação poética, Zumthor vem colhendo dados desde antes da fala ser totalizante e geral. Ao observar o fenômeno inicialmente pela ótica psico-física, traz para a discussão a vital importância de compreender as instâncias a que a voz está submetida. Este gesto deixa-nos antever a complexidade da atrofiação a que a voz vem sendo sujeita em prol de seu uso informativo e cotidiano.

A voz é antes de tudo um acontecimento interdisciplinar. Como afirma a pesquisadora Flora Holderbaum em seu artigo “A poesia sonora como voz-música” em que esmiúça a perspectiva de Zumthor em sua abordagem oral:

Haveria, segundo o autor, um paradoxo na voz, na medida em que ela constitui um acontecimento do mundo sonoro e, ao mesmo tempo, relativo ao movimento corporal, visual e tátil. Ela também revelaria o lugar da comunicação com o outro, ligando e mediando as existências pessoais, lugar de alteridade do sujeito na enunciação da palavra, sua vocalização. (HOLDERBAUM, 2014, p.1 [886])

E, de fato, a voz possui este caráter plural que permite que o tema seja abordado de diferentes perspectivas. A voz não é apenas o nosso grande veículo de comunicação que utilizamos no cotidiano para informar dados, ela é antes um fenômeno fisiológico que denota nossos processos evolutivos e adaptativos. Anterior às formalizações da palavra, a voz é um elemento de expressão afetiva e não visa necessariamente a comunicação, ela é antes a expansão do próprio corpo de quem emite seus sons, uma ferramenta que alcança os recônditos obscuros das tentativas de sobrevivência dos homens pré-civilizados.

um instrumento (lira ou fórmix). O rapsodo não é acompanhado de qualquer instrumento” (retirado de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rapsodo>).

Estas instâncias e processos, citados acima, contribuem para que Zumthor defenda a inexistência de uma literatura oral. O autor ainda afirma que, em permuta à dita literatura oral, a terminologia mais apropriada seria apoesia vocal. Afinal, anterior ao movimento da literatura a partir do século XVII ou XVIII, seriam as práticas poéticas que englobam a oralidade. Não só mais antigas como mais abrangentes, mais plurais e de classificação muito mais dificultosa. Ao ressaltar esta diferença, Zumthor traz à tona as possibilidades encobertas do uso da voz que permearam a oralidade durante os períodos anteriores à escrita. Mas existe aí uma força que precisamos conjugar. A voz e seu trabalho sobre seus sons e não necessariamente sobre seus significados. Desta maneira podemos observar que a voz humana, plural e particular, é um fenômeno inato ao humano, mas que ao mesmo tempo tem sido acachapada pelo uso cotidiano, informativo e veicular da palavra.

Para conceituar e caracterizar a diferença entre essas vozes, Zumthor cunha as diferenças entre os termos oralidade e vocalidade. De origem anterior à oralidade, a vocalidade seria uma disciplina que visa a pesquisa da voz em si mesma, seus sons e suas possibilidades sem necessariamente visar a produção de significado. Seria um agrupamento de capacidades da própria voz, voltadas para a afetividade gerada pelos sons produzidos pela boca. “Aqui, parece relevante a distinção que Zumthor faz entre oralidade e vocalidade. Para o autor, a oralidade diz respeito ao uso da voz como produção de significado, já a vocalidade seria a atividade da voz sobre si mesma, à parte da linguagem” (HOLDERBAUM, 2014, p. 2 [887]).

O caminho hegemônico que a escrita tomou acabou por reprimir as energias vocais humanas que, cortadas em seus haveres de suas infinitas possibilidades, terminam como uma senda de escolha de palavras para melhor expressar através do dizer verbal o que pensamos e sentimos. O som deixou de ser, de certa maneira, o som do corpo, da forma física palpável, da fluência do indizível, da exploração total do aparato material da boca. E isso, como supracitado, em prol do lugar-comum e totalizante da voz como veículo elucidativo e/ou explicativo. Nesses aspectos, um dos mais importantes de serem ressaltados para nós neste texto, é o fato de a oralidade estar intimamente atrelada a um fato sonoro, mas que em sua expressão denota a presença e a vitalidade de um corpo. Corpo este que ao

se propor desempenhar funções em diferentes instâncias, acaba por se valer da voz para atingir o que já não alcança fisicamente, por exemplo.

Dentro das diversas possibilidades e formas de teatro, a voz (muitas vezes tida como um campo dissociado da expressão corporal), frequentemente sofre abordagens que subjugam sua configuração ao uso do corpo. Por inúmeras vezes, a sonoridade vocal é tida como uma instância submissa à gestualidade. De forma responsiva e inativa, o som do que é dito fica em construção paralela ao corpo respondendo a estímulos que tem seu impulso interno na fisicalidade visível do gesto. O espaço acaba sendo cortado pelos corpos dos atores sob diversas formas, mas a unidade que ele é capaz de proporcionar é frequentemente deixada de lado. Teoricamente, no teatro, a voz seria a afirmação da possibilidade de abordar o espaço como massa. Em uma sala de ensaio, por exemplo, em que é proposto cumprir o exercício de “ocupar o espaço” (tido como basal no teatro e muitas vezes executado em silêncio), caso a instância sonora da boca fosse deixada de lado, ocuparíamos apenas o máximo alcance de nossa estatura em salto numa tentativa de conquista do plano alto. Talvez a única forma possível de cumprirmos com esse exercício seria acabar com a dissociação corpo/voz e visualizar esta ocupação do espaço vazio através da onda sonora reverberante, através da abordagem da zona espacial como massa. Somente através do som poderia o ator/performer ocupar o espaço teatral de forma realmente abrangente e eficaz.

Quanto a literatura, em sua abordagem moderna, é perceptível a referência direta a uma prática escrita. Apesar de sua origem atrelada ao que é dito no teatro, ambas as artes já não se caracterizam como trabalho sonoro. Mesmo que toda literatura seja essencialmente teatro, o que se transformou nessa derivação foi a passagem para segundo plano da voz e a primazia da interpretação advinda de um texto (no caso do teatro), e a silenciamento da palavra dita em audível volume através da internalização de diálogos externos (na literatura). Ganha-se mais individualidade de sujeito nesta operação, porém perde-se em sociedade e política. Se transforma o debate inflamado do *ágora* em discurso higiênico escrito no papel que acaba por intensificar a divisão entre analfabetos e letrados. Amplifica-se a distância entre os saberes, valoriza-se o que é documentado, e acaba por frear a força da tradição oral, dos saberes populares e do empirismo. Em suma, a literatura arrefeceu não só a teatralidade do saber popular como modifica o

próprio suporte teatral em si. “o teatro, arte independente e autônoma, tem que ganhar consciência para ressuscitar, ou simplesmente para viver, tem que ressaltar aquilo que o diferencia do texto, do mero discurso, da literatura e de todos os outros meios de expressão fixos ou escritos”(PAVIS *apud* ARTAUD; 2007, p. 18).

Faz-se necessária a recuperação do estatuto do teatro como arte autônoma, e não mais como o reflexo de um texto escrito (por mais adaptado que seja esse texto, ou ainda, em sua versão integral). Não mais uma projeção no espaço de algo que, ao ser escrito por um autor, pertencia somente ao âmbito do tempo. O teatro não é a facilitação de visualização do que o leitor tem dificuldade de criar na literatura. Não é uma mera ferramenta de intermediação e/ou simplificação do que foi escrito. O teatro não está a serviço da literatura, nem a literatura a serviço do teatro. Ambas são artes independentes que podem (se for nosso desejo) comunicar-se entre si, mas que permanecem completas caso essa junção não seja feita.

Vocalidade e voz-música

Com esse panorama e essa divisão entre oralidade e vocalidade, podemos avançar e aprofundar as relações suscitadas pela voz nas diferentes abordagens e usos desta complexa estrutura psico-físico-sônica. Esta dicotomia gera em sua conceitualização diferentes questionamentos sobre outras possibilidades lógicas de cotejo. Tomemos a questão da forma como o poeta Enzo Minarelli (1951) dispara:

Um dialogismo que arrasta consigo outros enquanto *significado-significante*, ou seja, a oralidade está para o *significado* assim como a vocalidade está para o *significante*. E ainda outra proporção: a oralidade está para a cadeia morfossintática assim como a vocalidade está para o *rumorismo fonético*. (MINARELLI, 2005, p.200).

Minarelli acaba por concordar com Zumthor em seu dialogismo entre vocalidade e oralidade. Mas parece querer ir adiante ao ajudar a cunhar a zona limítrofe entre ambas definições. A oralidade, ainda, gera dentro de si uma ramificação que resulta na distinção entre fonética e fonologia, que veremos a seguir.

Apesar de haver algumas discordâncias entre linguistas sobre as diferenças e barreiras entre fonética e fonologia, podemos afirmar de modo suficientemente abrangente uma definição para os limites dispostos entre estas duas disciplinas interdependentes e, ao mesmo tempo, autônomas. Tomemos a definição proposta pela dupla de linguistas Dinah Callou e Yonne Leite descrita em “Introdução à fonética e à fonologia”:

À fonologia cabe estudar as diferenças fônicas intencionais, distintivas, isso é, que se vinculam a diferenças de significação, estabelecer como se relacionam entre si os elementos de diferenciação e quais as condições em que se combinam uns com os outros para formar morfemas, palavras e frases. A fonética se distingue, pois, da fonologia pelo fato de considerar os sons independentemente de suas oposições paradigmáticas - aquelas cuja presença ou ausência importa em mudança de significação (pala: bala: mala: fala: vala: sala: cala: gala etc.) - e de suas combinações sintagmáticas, ou seja, os seus arranjos e disposições lineares no contínuo sonoro (Roma, amor, mora, ramo etc.). A unidade da fonética é o som da

fala ou o fone, enquanto a unidade da fonologia é o fonema (CALLOU; LEITE, 2001, p. 11).

Desta forma, fica a encargo da fonética o estudo dos sons produzidos pelo aparelho fonador⁷, tanto quanto sua descrição de funcionamento articulatorio, sons produzidos e análise de dados acústicos e suas exceções. Essa divisão da pesquisa sobre oralidade, cava o mesmo campo partindo de abordagens distintas, mas a significância das palavras ainda importa, de certa forma, para inclusive definir qual área a abordará.

Porém, existe uma região limite entre os estudos da oralidade e vocalidade. Um pedaço de corpo sonoro que perpassa as instâncias no fazer poético, tanto oral quanto vocal. Esse limite amalgamado, que fica claro ao trabalharmos sobre a poesia sonora, carece de novas definições, outros nomes. Minarelli propõe então uma união. Em vez de separar, opta por juntar ambas definições e circular entre ambos os meios: chama de vocoralidade.

Esta clara união que aglutina os conceitos de oralidade e vocalidade, denota em seu próprio nome o aspecto transicional que a definição do termo sugere. Em vez de restringir sua pesquisa a apenas um aspecto da voz, Minarelli opta por percorrer os dois caminhos. Afinal, restringir-se a um único caminho não proporcionaria uma busca que contemplasse todas as possibilidades do aparelho vocal. Não seria possível explorar os infinitos panoramas contidos na possibilidade da voz. Quer sejam eles orais ou vocais. Mas Minarelli apela para ambos, sem ordem de importância ou primazia. Ele crê no que descreveu em seu “Manifesto Polipoético”(1987):

A elaboração do som não admite limites, deve ser impelida além do limiar do puro rumorismo, um rumorismo significante: a ambigüidade sonora, seja lingüística seja vocal, tem sentido se conseguir valer-se plenamente do aparato instrumental da boca. (MINARELLI, 2005, p. 201).

E ainda comenta, anos depois, sobre a permanência e pertinência (ou não) destes aspectos na sua pesquisa pessoal sobre *poesia sonora*:

O instrumento príncipe é a boca, com todos seus atributos anatômicos, sendo, portanto evidente o fato que seu fluxo seja vocoral. Desse ponto de vista, a velha intuição letrista – e antes dela dadaísta e futurista – confirma-se como vencedora. A

7 Compreende-se aqui aparelho fonador como o “mecanismo fisiológico específico (...) do qual fazem parte os pulmões, a laringe, a faringe, as cavidades oral e nasal.” (CALLOU; LEITE, 2001, p. 14).

novidade consiste em não se colocarem limites para a expansão do som (MINARELLI, 2005, p.201).

Minarelli cita como exemplo, na continuação do texto, um personagem que aparecerá mais adiante neste texto: o cantor grego/egípcio/italiano Demetrio Stratos. Trazer este nome como exemplo de procedimento, gera mais uma abertura a um novo cotejo. Citado como destaque no que diz respeito ao uso da *vocalidade*, Stratos é muitas vezes associado a outro conceito: voz-música. O autor fala de seu trabalho ressaltando as incríveis capacidades e usos que Stratos emprega. A própria boca, no trabalho do cantor, é uma fonte de observação de diversas instâncias da voz que seu uso cotidiano e informativo acabou por inibir. A forma das palavras (mesmo aquelas dicionarizadas) assume diferentes características, e acaba por nos aproximar tanto da etimologia das mesmas, quanto do saber pré-verbal. Uma aproximação que nos deixa antever os rumos histórico/culturais que tomamos, as forças que incidem sobre a voz que a influenciam e coíbem, suas outras atribuições e possibilidades, sua pluralidade de gama sonora há muito esquecida e ainda a ser explorada. Abaixo, podemos observar que sorte de aspectos Minarelli prefere ressaltar no trabalho sonoro de Demetrio Stratos:

Nele, o instrumento-boca foi utilizado, quando não completamente espoliado, em níveis humanamente impossíveis. Disso derivaram rarefações sonoras, virtuosismos vocálicos que haviam derrotado também a própria resistência do corpo. O objetivo era arrombar aquela parede que separa o que era do que não era possível fazer com a voz (...). Seu experimentalismo, depois de suprimir qualquer controle da razão, desenrolava-se sem brida alguma: a úvula ligada à alma, ato rumoroso, instintivo, enraizado e atingido no estrato mais profundo do eu, da mesma forma – para estabelecer um paralelo com a literatura – do que tinha acontecido com a escritura automática, primeiro com Lautréamont e depois com os poetas surrealistas. (MINARELLI, 2005, p. 202)

E, de fato, Demetrio em seu uso da voz, se encaixa com perfeição na definição de *vocalidade*. Mas o que ele faz pode ter também outros nomes. Como já foi dito acima, a *voz-música* muitas vezes é associada às criações de Demétrio e certamente pelas mesmas características. A pluralidade de ângulos presentes nas dinâmicas propostas pelo cantor, permite que tenhamos abordagens plurais e robustas sem que seja necessária a substituição de um conceito por outro, como é recorrente no saber científico. Então, neste momento, precisamos falar sobre a *voz-música*. Fazer um pequeno trajeto a fim de preencher nossa lacuna conceitual no que tange o termo. Lançar olhar sobre onde a voz-música pode nos

afetar, sobre com que tipo de forças ela lida e o que podemos, a partir dela, produzir.

Já foi citada neste texto a situação da dicotomia língua – fala e o modo como a fala, assumindo um caráter comunicativo junto à língua, (caracterizada pela seleção e codificação de possibilidades de emissão da voz através da cristalização de um registro gráfico) gera um amplo empobrecimento das possibilidades da voz e do sistema fonador. O filósofo francês Gilles Deleuze, em seu *“Postulados da linguística (Mil platôs II)”* (2011) faz aproximações entre a música e o fenômeno da fala, mais especificamente, a voz e a linguística. A voz que, uma vez assumindo caráter sonoro-musical, teria força suficiente para desestabilizar as constantes da língua e da fala, e abalar/desconstruir/enfraquecer as múltiplas camadas do *enunciado*. Para que isso acontecesse seria necessário seguir uma corrente lógica distinta da que acessamos cotidianamente até hoje. O jogo deveria ser assentado tanto no terreno do sonoro quanto no campo linguístico. Seria necessário que buscássemos a heterogeneidade da fala, por meio de uma sonoridade em que a variação fosse tanto o objetivo como o instrumento de variação do tema:

Antes de tudo, a distinção língua-fala foi feita para colocar fora da linguagem todos os tipos de variáveis que trabalham a expressão ou a enunciação. Jean-Jacques Rousseau propunha, ao contrário, uma relação Voz-Música, que teria podido conduzir para uma outra direção não somente a fonética e a prosódia, mas toda a linguística. A voz na música nunca deixou de ser um eixo de experimentação privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som. A música ligou a voz e os instrumentos de maneiras bastante diversas; mas, como a voz é canto, tem por papel principal “manter” o som, preenche uma função de constante, circunscrita em uma nota, ao mesmo tempo em que é *acompanhada* pelo instrumento. É somente quando relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura e a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada, é realmente “maquinada”, pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. Plano sonoro de um “glissando” generalizado, que implica a constituição de um espaço estatístico, onde cada variável tem não um valor médio, mas uma probabilidade de frequência que a coloca em variação contínua com as outras variáveis. (...) trata-se menos de produzir um simulacro de linguagem ou uma metáfora da voz, com pseudoconstantes, do que de alcançar essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento. (DELEUZE, 2011, p. 42-43).

A aproximação que Deleuze proporciona entre a linguística e a música aborda inclusive a relação com a sonoridade proposta pelos instrumentos

musicais. Tanto o protagonismo quanto acentuação existentes em ambas disciplinas, tem na voz seu agente a ser tolhido e sustentado por aparatos que os ajudam a ser fixados. Essa relação fica clara no projeto sonoro chamado “The Happiness Project” (2009) em que seu autor Charles Spearin trabalha com discursos produzidos em uma série de entrevistas sobre felicidade. Spearin convoca seus vizinhos para compartilhar suas perspectivas sobre o significado da palavra e como seus entrevistados abordam o tema em suas vidas. Depois desta gravação com as pessoas convidadas, o autor vai ao estúdio produzir o que seria o som dos textos gerados. A proposta é acompanhar a sonoridade produzida pela fala, dissociando o discurso verbal do som que é gerado pelo entrevistado ao falar. As nuances sonoras, variações de ritmo, tom, frequência, acentos, são transformadas em uma música da fala produzida. Esse procedimento, a medida que desagrega a fala verbal do som produzido, vai ao mesmo tempo potencializando o que foi dito e também desfragmentando suas sonoridades que, através das formas de dizer dos entrevistados, nos remete à felicidade.⁸ Visto isso, o procedimento adotado por Spearin gera uma variação interessante que corrobora com a definição de voz-música que HOLDERBAUM (baseada em Deleuze) toma para si em sua dissertação de mestrado “A voz-música na intermídia som-palavra-performance”:

Esta *voz-música* seria (na apropriação do termo em nosso trabalho) o material extraído do enunciado em variação contínua, em seus diversos planos: o sonoro, o fonético, o sintático, o performático, o conceitual, o concreto, o eletrônico, entre outros. Faria parte de um movimento de desestabilização das constantes e invariáveis das disciplinas envolvidas, seus pressupostos de base ou fundamentos dominantes, movimento chamado por Deleuze e Guattari de *cromatismo generalizado*

(HOLDERBAUM, 2014, p. 19).

Deleuze traça uma clara oposição ao uso das instâncias musicais ao contrapor o uso *diatônico* ao uso *cromático*. O uso *cromático* seria aquele que recorre a todas as notas em tom e semitom. Em vez de apenas sete notas (amplamente conhecidas ao redor do mundo ocidental através da sequência DÓ – RÉ – MI – FÁ – SOL – LÁ – SI, a chamada *escala natural*), o *cromatismo* se

8 “Mrs. Morris”, um dos áudios que compõe o disco original, está disponível neste endereço eletrônico.

https://www.youtube.com/watch?v=mTpHkMxb89M&list=OLAK5uy_n8E73aLNZ94svfGMhdXNN2OKebu0_7eV8

utiliza de doze notas (DÓ – DÓ# – RÉ – RÉ # – MI – FÁ – FÁ# – SOL – SOL# – LÁ – LÁ# – SI⁹); o que aumenta as possibilidades de uso e de ligações entre notas. Já a aplicação *diatônica* possui em sua estrutura um ordenamento fixo (na sequência de mais grave para a mais aguda, se sobe fixamente: 1 tom – 1 tom – ½ tom – 1 tom – 1 tom – 1 tom). Seria a que segue o uso de sete notas da *escala natural* assim como os semitons presentes na *cromática*, porém seguindo essa espécie de fórmula na sequencialidade, cabendo ao instrumentista apenas segui-la. A *diatônica* conserva em si a *escala natural* que, do ponto de vista musical, seria a *diatônica* de DÓ.

Essa explanação é importante para compreendermos o tamanho do arcabouço que Deleuze propõe. Em vez de um uso regrado, formular, harmônico, naturalizado ao ouvido humano, a proposta é que haja o aumento dos usos em uma abrangência que abarque toda a sonoridade possível. Desta forma poderíamos gerar uma variação contínua que visasse variar seu próprio sistema de variáveis. Tendo a língua como um sistema comum, essa variação seria antes um jogo com esses elementos do que a criação de outros sistemas a serem seguidos:

Talvez seja, aliás, uma característica das línguas secretas, das gírias, dos jargões, das linguagens profissionais, das fórmulas repetidas em jogos infantis, dos gritos dos vendedores, a de valerem menos por suas invenções lexicais ou por suas figuras de retórica do que pela maneira pela qual operam variações contínuas nos elementos comuns da língua. São línguas cromáticas, próximas a uma notação musical. Uma língua secreta não tem apenas uma cifra ou um código escondido que funciona ainda por meio constante e forma um subsistema; ela coloca em estado de variação o sistema das variáveis da língua pública. (DELEUZE, 2011, p. 43).

Deleuze acredita que o processo da variação contínua, seria responsável por gerar novos modos, novas formas de uso de que a linguística (seguindo suas regras pouco ou nada flexíveis), enquanto fórmula fixa, não seria capaz de dar cabo. A *voz-música* (e a explanação deleuzeana sobre a oposição *diatonismo* versus *cromatismo*) nos deixa antever o que poderia ter sido a linguística se acaso ela tomasse rumos mais voltados para a variação do que para a repetição. Seria a exemplificação de um modo de fazer que, sendo capaz de assumir para si todos os aspectos inseridos em todas as instâncias da fala, da linguística, do corpo, gerariam em vez de constantes, trajetos e caminhos de ponta a ponta, de forma mais afetiva que a busca incessante por se fazer compreender através de modelos

9 Na presença gráfica da cerquilha (#), lê-se a expressão musical “sustenido”.

socialmente consagrados. Em suma, a exploração constante de campos da fala que dariam amplitude e explorariam outras formas de expressão que, hoje como sociedade, sequer podemos nomear ou imaginar. Deleuze ainda afirma, elucidando sua proposta para esta possibilidade operativa:

Eis o que queríamos dizer: um cromatismo generalizado. Colocar em variação contínua quaisquer elementos é uma operação que talvez faça surgir novas distinções, mas não reconhecendo qualquer dos seus procedimentos como adquirido, não atribuindo a si mesma nenhum destes previamente. Ao contrário, essa operação refere-se, em princípio, simultaneamente à voz, à fala, à língua, à música. Nenhuma razão para fazer distinções prévias e de princípio. A linguística em geral ainda não abandonou uma espécie de modo maior, um tipo de escala diatônica, um estranho gosto pelas dominantes, constantes e universais. Durante esse período, todas as línguas estão em variação contínua imanente: nem sincronia nem diacronia, mas assincronia, cromatismo como estado variável e contínuo da língua. Por uma linguística cromática, que dê ao pragmatismo suas intensidades e valores (DELEUZE, 2011, p. 43-44).

Dessa forma, a diferença entre *vocalidade* e *voz-música* seria (de modo sumário) a seguinte: a *vocalidade* estaria diretamente atrelada à fala e à voz, dentro da diferença do campo que aborda (através da dicotomia *significado* e *significante*); enquanto a *voz-música* seria a transformação das formas estruturais lógicas que nos distanciam das sonoridades musicais presentes (e ausentes) na linguística. É uma relação de potencialização e afirmação de diferentes vetores que perpassam a voz com grande influência, mas de maneira silenciosa: “A voz-música é, portanto, este material que agita forças sonoras, aurais, linguísticas, musicais, fonéticas, performativas, sociais, geográficas, políticas e poéticas.” (HOLDERBAUM, 2014, p. 134). A *vocalidade* estaria para a *fonética*, *fonologia* e *os fones*, assim como a *voz-música* estaria para a linguística, para a fala e a música. A primeira visa a utilização de todas as formas de modo simultâneo e fluído; a segunda, opera como uma cisão (ou transformação) das formas cristalizadas que constituem as construções linguísticas vigentes. Ambas enquanto processo de produção de aproximações multidisciplinares. Ambas vetores na esfera das produções outros tipos de oralidades possíveis.

Gaguejando...

E de fato o imitador de vozes imitou na Kahlenberg vozes inteiramente diferentes daquelas apresentadas na Sociedade cirúrgica, algumas mais, outras menos famosas. Pudemos inclusive fazer pedidos, aos quais o imitador de vozes atendeu com a maior solicitude. Quando, porém, no final, sugerimos que imitasse sua própria voz, ele disse que aquilo não sabia fazer.

Thomas Bernhard, 2009

Depois de citar como o *cromatismo generalizado* poderia ter se tornado o cerne da construção do nosso modo de operar na linguística, Gilles Deleuze ainda em “Mil platôs – 2; capitalismo e esquizofrenia”(2011), desemboca em outro conceito que nos soa extremamente interessante e, antes de tudo, necessário à nossa discussão: a *gagueira*. De antemão, é preciso dizer que não se trata do simples gesto de um gaguejar tartamudo. Mais do que isso. A gagueira a que Deleuze se refere está relacionada não a uma condição fisiológica ou clínica: Não é uma dificuldade em exprimir-se ou articular qualquer uma das instâncias do *aparelho fonador*, não é um problema de fala a ser corrigido fonoaudiologicamente para que, passo a passo, se possa refinar as habilidades de oratória ou de expressão de discurso de um indivíduo. Já não é mais um nervosismo absoluto daquele que fala que poderia ser resolvido através de cantar o que se quer dizer (apesar do interessante uso da variação *voz-música* aqui presente).

Após aludir às “variações ascendentes e descendentes de Carmelo Bene¹⁰”(DELEUZE, 2011,p. 45), Deleuze, pela primeira vez, fala de uma outra possibilidade de gaguejar. De trazer esta gagueira para dentro da linguagem e não apenas mais como uma enfermidade da fala: “Gaguejar é fácil, mas ser gago da própria linguagem é uma outra coisa, que coloca em variação todos os elementos linguísticos, e mesmo os elementos não linguísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo. Nova forma de redundância. E... e... e...”(DELEUZE,

10 Ator italiano do século XX que foi figura presente na obra de Deleuze, sendo um dos poucos teatrólogos citados em sua obra e único ator com um texto baseado em seu trabalho. Será abordado mais adiante neste texto.

2011,p. 45). O autor utiliza a noção de gagueira não como repetição silábica apenas, mas como uma flutuação que oscila entre as variáveis, uma possibilidade de expressão que pudesse abarcar diversos aspectos da linguagem de maneira diagonal.

Mas essas não são todas as páginas que o conceito de gagueira ocupa na obra de Gilles Deleuze. O autor ainda voltará ao termo de maneira suficientemente clara em, pelo menos, dois outros escritos: No capítulo 13 de livro “Crítica e clínica” (2008) intitulado “Gaguejou...”,e ainda em um texto dedicado ao anteriormente citado ator Carmelo Bene, “Um manifesto de menos” (2010). Em “Gaguejou...”, Deleuze traz à tona a discussão da gagueira pelo viés da literatura e do romance, ao passo que em “Um manifesto de menos” é pelo teatro que se entra no tema. Algumas frases e exemplos são idênticos nos dois textos e às vezes, inclusive, nos três (ainda contando com Mil Platôs). Mas o fato é que isso contribui para que haja coesão no que diz respeito à conceituação e solidez do tema ao abordarmos seus desdobramentos, tanto na área da performance e teatro, quanto da literatura e linguística.

Em “Gaguejou...”, tudo começa com uma divisão de três formas de operar que romancistas utilizam no que tange aos indicativos de diálogo e suas entonações. O autor começa apresentando duas formas: “fazê-lo” e “dizê-lo sem fazê-lo”(DELEUZE, 2008, p. 122). A grande diferença entre esses métodos é que o autor atribui ao que ele chama de “maus romancistas”(DELEUZE, 2008, p.122) o fato de se valerem da primeira instância (fazê-lo) quando necessitam de indicadores de intensidade de fala ou de gesto (tanto físico quanto vocal) no texto. A modificação da intensidade de fala representada em uma palavra escrita junto ao que é dito, seria o corte de uma atmosfera criada, pura redundância. Mas, uma vez que a atmosfera não foi descrita de forma tão precisa, ou que a situação não nos deixa antever o modo do que está sendo escrito, a necessidade de indicadores geraria um texto atabalhado, repleto de firulas, ou que simplesmente ratifica algo que não ha (ou ainda, sublinha o que não está descrito). A segunda instância seria a de “dizê-lo sem fazê-lo”. Seria uma espécie de geração de indicadores que permanecem fixos ou pouco variáveis ou ainda são deixados a cargo do leitor ou por desenvolvimentos de terceiros presentes no texto escrito.

Mas ainda existe, no texto de Deleuze, uma terceira forma: “quando dizer é fazer” (DELEUZE, 2008, p.122). Que é descrita pelo autor da seguinte forma:

Parece, contudo, que há uma terceira possibilidade: quando *dizer é fazer*... É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala (DELEUZE, 2008, p. 122).

Quando um autor opta por deixar a forma da fala ileso e escolhe adir uma forma de expressão que denote o jeito do que está sendo dito, as palavras acabam sendo esvaziadas por não conservar em si o designado pela forma de expressão. Tal esvaziamento gera uma certa esterilidade no texto, como se o que fosse interessante seria a afecção e não a intervenção no caminho do autor de uma possível imobilidade ou dificuldade de movimento. Em vez de dizer, “murmurou, balbuciou, soluçou” o escritor traria para a própria sequência de fala as características contidas na escrita que murmura, balbucia, soluça. Isso não seria apenas uma operação da fala. Isso carregaria para dentro da língua, para cima do autor, sua impossibilidade de sustentar os arquétipos da escrita com uma base fixa; o autor precisaria desequilibrar sua língua para manter sua obra de pé. Precisaria variar-se enquanto esquematização, para que não caiba dentro de seu sistema linguístico homogêneo e possa, a partir daí, nutrir outras possibilidades de ordenamento de suas formas de expressão.

Para avançar e conseguirmos compreender essa gagueira, da forma que Deleuze a apresenta, precisamos, nós também, nos fazermos a seguinte pergunta: “Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?” (DELEUZE, 2008, p. 123).

Obviamente, isso dependerá da nossa abordagem e do que compreendemos como língua. A língua, enquanto um conjunto de sistemas constituinte equilibrado, ou ainda como um sistema de sintaxe e vocabulário de relações constantes, claramente nos delimitará o escopo das variações propostas pela gagueira. Nosso trabalho seria possivelmente reduzido apenas a variações no estado emocional da fala ou ainda apenas a aspectos sonoros da fala. Antes, se exercermos uma operação de forma suficientemente abrangente e pudermos

propor um desequilíbrio que habite uma multiplicidade de zonas, variando inclusive sobre elas, aí sim podemos começar a gaguejar.

Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção (DELEUZE, 2008, p. 123).

É válido ressaltar que a transição do bilinguismo¹¹ ainda não é o cerne da questão. A questão da gagueira, não é a de flairar por entre dois ou mais idiomas. É possível transitar livremente entre idiomas, mas isso ratificaria o caráter plurilingual e limítrofe ao explorar as fronteiras entre as línguas. Seria uma transição entre um sistema harmonioso e estável para outro sistema harmonioso e estável. Ainda a relação língua-fala. Isso não é operar a linguagem de dentro. É manusear sistemas em malabarismo respeitando sua integridade. Rever a integridade do sistema, trabalhar sobre suas partes constituintes, requer outro tipo de trabalho. Ainda não é assim que ocorre a operação da gagueira. Ainda assim estaríamos seguindo os ordenamentos e estruturas fixas que constituem a linguística.

Esses ordenamentos e constantes nos afetam diretamente com sua abordagem diatônica da linguística. Mas uma língua viva, no tratamento de seu uso cotidiano, nunca é fixa. Na boca de seus falantes, de seu povo, ela adquire diversos aspectos e variações, modismos e gírias, estrangeirismos e traduções que a mantém viva. Mas há outra sorte de dado que podemos extrair do uso regional de um vernáculo. O idioma adotado em uma determinada região pode nos ajudar a antever a dominação histórica de um povo, suas relações coloniais, sua possível posição de sujeição presente na sociedade em questão em relação a outras regiões e povos. Por exemplo, no Brasil, país de origem indígena diversa e heterogênea, não falamos como língua oficial o Tupi, o Guaraní ou o Ticuna. O simples fato de falarmos o idioma Português, já deixa claro o caminho colonial e as forças que incidiram sobre essas outras línguas anteriormente existentes aqui, seus massacres e esvaziamentos folclóricos e museológicos. Dentro desta lógica, o próprio alfabeto (e seu uso raramente questionado) já demonstra o quanto traduz sua forma em elemento de poder e dominação. Existiam anteriormente outras formas

11 Voltaremos à questão do bilinguismo mais adiante, ainda neste capítulo.

de linguística presentes que foram simplesmente extirpadas e desmembradas pelo colonialismo e pela sujeição (inclusive cultural) a que esses povos foram submetidos. Os povos dominantes geradores dessas amputações e diluições sociais, gozam de seu *status* fixo de identidade ao mesmo tempo que entucham goela abaixo, nos povos que oprime, seus calendários, dicionários, filosofias e modos de existência. Ao passo que ao povo dominado se faz necessário que trabalhe suas perspectivas da própria dominação sofrida, que circule no caótico ambiente asséptico pluricultural gerado pela imposição das formas impostas, para fazer surgir daí sua nova saúde, sua força de vida. A “frágil saúde irresistível” em oposição à “gorda saúde dominante” exposta por Deleuze ainda em seu “A literatura e a vida” (página 14 em crítica e clínica).

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações (DELEUZE, 2008, p. 14).

O escritor seria capaz, então, de colocar a discussão no plano da coletividade. Numa sociedade onde os indivíduos estão todo o tempo passíveis de fugir às modulações do padrão identitário *maior*, todos nós somos potenciais figuras do *menor*. Os processos de individuação identitários, nos colocam todo o tempo neste desvio, nesta modificação em busca de outras formas que nos destaquem e caracterizem nossa singularidade. O escritor é quem seguiria a senda desta que seria a possibilidade de um povo, de uma mesma voz atemporal que, de dentro da opressão que sofre, não conhece outro caminho senão desviar.

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura (DELEUZE, 2008, p. 15)

Esse desvio é o próprio *devoir* escritor, é o abandono da forma do “Eu” presente frequentemente na figura escritor em prol de uma coletivização, de algo maior do que si mesmo:

É um povo menor, eternamente menor, tomado num *devoir*-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em *devoir*, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o

processo ou a deriva das raças.(...) É o devir do escritor.(...) a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE, 2008, p. 14-15).

Este *agenciamento coletivo de enunciação*, que pertence também à fórmula da gagueira, tanto quanto à *literatura menor*, é este trabalho de trazer ao texto, ao romance, à cena teatral, o povo em seu fazer *menor*. É amplificar a fala de um povo menor sujeito a um idioma maior; é o povo como saúde possível. O absoluto abandono do individualismo tanto contido no “Eu”, quanto ao remetimento de agentes singulares na escrita literária. E o enunciado é campo onde esse “Eu” se relativiza através da apartação de um enunciador. Já a enunciação operará como este sujeito que escapa, não só a compreensão, mas também a uma classificação clara; gera local plural de fala e representa ao mesmo tempo o mais familiar dos afetos e o mais alheio dos olhares.

O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa ao próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2017, p. 21).

Esta festa gestada em meio a este torpor que o saber gera, é matéria-prima na constituição deste povo que tem a língua como saúde possível. É o englobamento e abraçamento da diferença, do diferente, do que foge à norma *maior*, e por isso mesmo uma celebração à saúde e à vida dos que sempre estiveram à margem da história. Falar mediante esta voz é abarcar o *menor* e sua singularidade; ressaltar através de um corpo frágil as forças que incidem sobre ele. “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’).” (DELEUZE, 2008, p. 15)

Deleuze também traça uma estratégia. Ele observa os modos de operar dos “*grandes escritores*” (DELEUZE, 2008, p. 124) e nos demonstra como seus

procedimentos podem contribuir para que trabalhemos esta relação de subordinação. Ele cita o *uso menor* desta mesma língua *maior*, de forma que se exerçam novos desempenhos de desenvolvimento, se valendo para isso de cotejo (mais uma vez) com a arte musical:

O que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação (DELEUZE, 2008, p. 124).

O *uso menor* a que Deleuze se refere, é ainda aprofundado em seu texto “Kafka por uma literatura menor”, em que o autor recorre à figura do autor Franz Kafka para expor esse seu conceito de literatura menor que, segundo o autor, é constituído de três características: 1ª “forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE, 2014, p. 35) 2ª “tudo nelas é político” (DELEUZE, 2014, p. 36); 3ª “tudo toma um valor coletivo” (DELEUZE, 2014, p. 37). Ao somente observarmos estes três tópicos sobre a literatura menor, já podemos antever que tipo de relação é essa. Já fica claro o fato de serem subjugadas através das mediações que precisam ser feitas para que sejam consideradas. O próprio fato da necessidade de um autor que intermedeie a comunicação entre o *usomenor* e o *omaior*, já denota a relação de dominância vista a partir de uma condição subordinada. E esse *uso menor*, acaba por este viés desembocando em uma clara postura política propositiva que visa a afirmação de diferenças e a inclusão de discursos e formas ditas menores. O texto menor é imediatamente político, ainda que não pleiteie ser necessariamente panfletário nem partidário. A citação a seguir é de Moacir dos Anjos (do livro já citado neste texto anteriormente “Contraditório - Arte, globalização e pertencimento”) que, ao esmiuçar as características de uma literatura menor, faz comentários pertinentes à escrita de Deleuze e intermedeia também essa relação entre o autor europeu e seus leitores brasileiros:

Seriam três, segundo os filósofos franceses, as principais características que uma literatura menor possui. A primeira delas é a sua capacidade de desterritorializar uma língua que embute relações de dominância subjetivizadas por meio de seu uso disseminado e longo, gerando heterogeneidades em um espaço que se pretende homogêneo. Tal desterritorialização é conduzida através da inserção continuada de diferenciações linguísticas, “tensores” que reforçam aquilo que é constante em uma língua e multiplicam o que nela é afirmação possível de diferenças, torcendo-a sobre ela mesma e fazendo-a “gaguejar” em seu léxico e em sua sintaxe, como a

precipitar o devir de algo do qual não se sabe o contorno exato nem se vai chegar a termo algum. A segunda das características de uma literatura menor é o fato de que nela tudo é político: narrativas, personagens e ideias desenvolvidas se articulam, a despeito de sua suposta ou pretendida autonomia e no interior mesmo da trama da língua adotada, com a história social que em torno delas vibra. Articulação que tem por base a subversão dos regimes de significação e de representação que qualquer língua assentada afirma, abrindo um campo de possibilidades novo para a criação de sentidos e signos antes represados pela dominância de um dado padrão linguístico. Por fim, uma literatura menor se caracteriza, para além de sua enunciação atomizada, pelo valor coletivo que produz. Nela, o que parece ser do âmbito do indivíduo e do presente logo se expande para as bordas do que é plural e do futuro, valendo-se para isso da introdução de expressões atípicas no interior de uma língua maior e das formas novas de subjetivação tornadas assim possíveis. Amolecendo ou cindindo o que pareciam ser fronteiras rígidas e configurando espaços de partilha solidária de posições e de assuntos, é essa operação que ancora a construção de territórios simbólicos utópicos que não cabem em uma língua hegemônica e una. (ANJOS, 2017, p. 92-93).

Por mais que tenham sido primeiramente identificadas através do trabalho sobre a obra de Franz Kafka, estas propriedades da literaturamenor, ainda que soem de certa forma bastante abrangentes, contém em si a descrição de procedimentos gerais ao que podemos atribuir como menor. Esta definição e modos de operar não se aplicam somente à literatura. Na verdade, são aspectos que constituem uma senda ou um sulco em todo o percurso artístico em suas mais variadas formas de criação, em sua maior abrangência de suportes artísticos.

Mas Kafka se aproxima da gagueira também por seu bilinguismo. E o bilinguismo aqui é ao mesmo tempo aquele que enumeramos na parte inicial do presente capítulo, de grande influência na vida de Kafka (que como judeu tcheco asquenazim estava em constante desterritorialização perante o idioma alemão) mas é ainda algo além. Deleuze demonstra outro tipo de bilinguismo, uma forma de ser bilíngue nas diferentes abordagens de uma mesma língua: a sua. Compreender as outras abordagens da mesma língua que estão inseridas na sua própria língua, sendo aí o próprio autor o estrangeiro que opera sua língua. O autor em operação de desvios da língua dentro da mesma. “Ora, a fórmula da gagueira é tão aproximada quanto a do bilinguismo. Gaguejar, em geral, é um distúrbio da fala. Mas fazer a linguagem gaguejar é outra coisa. É impor à língua, a todos os elementos internos da língua, fonológicos, sintáticos, semânticos, o trabalho da variação contínua” (DELEUZE, 2010, p. 44 e 45);

Ou ainda:

Proust dizia: “as obras-primas são escritas em um tipo de língua estrangeira”. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngue, multilíngue, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. (...) É aí que a linguagem devém intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua devém secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua. (DELEUZE, 2011, p. 45).

O posicionamento deleuzeano é claro. O bilinguismo a que se refere, não é sequer aquele que propõe o trânsito entre um idioma e outro. Por mais que a mistura possa formar estruturas heterogêneas quando observadas em seu uso como um todo, ainda dentro delas caberia a sequência sistêmica que a sintaxe impõe. O gaguejar da linguagem, é operar sua língua a partir de uma linha de fuga ou de variação contínua, e diante desta variação instaurar a heterogeneidade crítica que extirpa os elementos de poder do complexo do bilinguismo.

Visto isso, fica claro que a operação crítica de gaguejar, é uma forma que se situa numa zona de aliança entre a variação contínua, o uso menor, o agenciamento coletivo de enunciação e a variação voz-música. Por ser atravessada por estes aspectos, a gagueira promove em diferentes instâncias do monumento linguístico, desvios e propostas de operação que desequilibram tanto a voz como a fala, tanto a escrita quanto a dramaturgia, tanto as enunciações como seus enunciados. Propor às já estabelecidas sintaxes, linhas de variação que gerem estranheza em seus usos, abarcar a língua estrangeira como sua, desterritorializar-se como autor, promover “desencaixes” (ainda que pela simples proposta de novos encaixes) em sua língua materna que te afastam da terra natal e te aproximam da vida biológica como último grupo totalizante. Desta forma, a gagueira é formada como um conjunto aberto que atravessa de maneira transversal toda a linguística se distanciando ha muito de uma apenas afecção da fala.

O gaguejar da linguagem é antes de tudo uma operação crítica, que possui o caráter de desestabilizar os elementos de poder que compõe diversas esferas da linguagem e das estruturas sociais e políticas. É um campo situado na zona comum limítrofe entre os diferentes desdobramentos existentes em torno da voz, da fala e da escrita. A operação da gagueira se dá no material que a gera. Opera sobre suas próprias estruturas, designadas como seu sistema interno, e por isso

questiona (e desmembra) toda sua coluna organizacional, vertical, controladora, impositiva da qual foi forjada.

5

Os seres vivos

O presente capítulo, se configura como uma breve análise da obra de artistas em que as operações abordam aspectos trabalhados neste texto. Longe de ser uma análise exaustiva ou uma pesquisa densamente aprofundada. É antes um vislumbre das operações de artistas que foram determinantes para a feitura deste trabalho. É uma análise pessoal que parte de tópicos observáveis nessas obras e que se constituem como possibilidades de leitura de modos de fazer na arte, partindo dos princípios da gagueira, da voz-música e da variação contínua.

No ano de 1979, Deleuze escreve um texto baseado na obra do ator e diretor italiano Carmelo Bene. Com o título “Um manifesto de menos” esse escrito discute a dimensão crítica e operativa do teatro de Carmelo Bene. Sobre a forma de operar de Carmelo, Deleuze afirma: “Suponhamos que ele ampute a peça originária de um de seus elementos. Ele subtrai alguma coisa da peça originária. (...) Ele não procede por adição, mas por subtração, amputação” (DELEUZE, 2010, p. 28). Um movimento em oposição às convenções teatrais canônicas e sua construção que busca agregar elementos dispersos (soma-se ao texto dramático elementos extratextuais que ajudam a transposição do papel escrito para o palco). Carmelo, em suas subtrações, opta por desestabilizar elementos que se tornaram ao longo dos anos pilares da linguagem teatral: “E são os elementos do poder no teatro que asseguram ao mesmo tempo a coerência do assunto tratado e a coerência da representação em cena. É ao mesmo tempo o poder do que está representado e o poder do próprio teatro” (DELEUZE, 2010, p. 32). Teatro este que opera dentro de si, no interior de sua constituição como cena, sua crítica. Tanto teórica quanto prática.

É espantoso ver quão pouca bibliografia fora traduzida sobre Carmelo Bene no Brasil. Seu trabalho permanece desconhecido para grande parte dos atores e diretores fora da Itália, (onde Carmelo Bene é uma forte referência nacional até os dias de hoje) mesmo tendo trabalhado com diretores e atores

consagrados como o cineasta brasileiro Glauber Rocha, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini e o ator Vittorio Gassman. Parte majoritária da sua obra audiovisual está disponível *online* na *internet*, mas, ainda assim, apenas depois de sua morte e da edição do livro “Sobre o teatro” (2010) no Brasil (livro que é a junção de dois textos de Deleuze, traduzidos para o português. São eles: “Um manifesto de menos”, sobre Carmelo Bene - e “O esgotado”, sobre Samuel Beckett), é que Bene começou a ser amplamente estudado a fundo pelos pesquisadores brasileiros. A professora doutora Silvia Balestreri Nunes que em sua tese de doutorado “Boal e Bene: contaminações para um teatro menor” (2004) afirma:

Bene é ainda pouquíssimo citado em manuais sobre o teatro contemporâneo produzidos fora da Itália: destacam-se os verbetes da *Enciclopedia Universalis*¹⁰⁹ e do *Dicionário Enciclopédico do Teatro Larousse*. Jean-Jacques Roubine, em sua *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, cita uma vez o nome dele, junto ao de outros italianos, para dizer que o “teatro amanhã” poderá vir a se caracterizar por trabalhos solo, como os de Bene ou Dario Fo. Por outro lado, as menções que se encontram sobre Carmelo Bene o colocam como exceção, como autor de uma obra por demais original. Pasolini chega a dizer que Bene é o único que se salva em um meio onde o teatro é feito de gestos para “aparecer nas revistas” – e inclui aí ícones como Giorgio Strehler, Luca Ronconi e Luchino Visconti (BALESTRERI, 2004, p. 91).

Mas basta observar o tipo de comentário tecido sobre sua obra, e o grau de relevância das pessoas que os tecem para perceber que Bene é um artista que merece que nos debrucemos e conheçamos sua obra. Quem observa Carmelo Bene operando (ainda que não numa performance ao vivo) sabe que é um artista que requer nossa atenção.

O teatro de Carmelo é crítico, pois busca conservar em si a possibilidade de extirpar dos pontos dramático e cênico as ferramentas produtoras de representação. Não é só uma operação que se dá no campo estético ou textual. É o texto canônico recebendo tratamento profano. As subtrações e as críticas operadas são tão incisivas, que o estatuto de “clássico” se corrompe, o texto se torna um simples roteiro. Desta forma, não se obtém um teatro que cede às supremacias da cena (a história, o drama, o figurino que faz o ator/performer se apropriar mais da personagem e, inclusive, a própria existência de um personagem), mas um teatro que ao amputar certos elementos de poder, deixa de ser “representação”. Não há nada para ser apresentado uma vez mais. Não haveria a possibilidade (nem se

quiséssemos) de apresentar novamente uma mesma coisa. E, de fato, conhecer a obra de Carmelo é perceber mais uma possibilidade que parecia dormente em nossas memórias. Seu modo de operar tece uma forjada familiaridade e ao mesmo tempo, aparta de si suas referências mais próximas. Um trabalho que deixa ver de forma perceptível as estruturas teatrais constituintes da operação deste ator.

Bene ampliou o acontecimento teatral. E o fez sem abrir mão dos “clássicos”, mas de sua “classicidade”, sem mesmo abrir mão do palco italiano, quando foi o caso. Deleuze ressalta como a reverência a autores e a textos só faz acabar com eles e que Carmelo Bene, em sua crítica amorosa a Shakespeare, deixa seus textos vivos novamente, isto é, com força para promoverem agenciamentos, encontros, para irromperem intensidades (BALESTRERI, 2004, p. 95).

Essas características, atribuídas a seus espetáculos, também são refletidas em seu cinema. Carmelo Bene paralisa os corpos dos atores ao aproximá-los demais da câmera, resumindo o quadro a faces, palavras e expressões. Seus cortes são por vezes grosseiros, ríspidos, agressivos até. Suas sequências muitas vezes são de longa duração. O ator tem sua face estampada na tela e dá seu teste sem preocupação com o corte, sem preocupação com a velocidade da rolagem da fita de filme. Permanecem mais tempo do que o necessário. Parecem não ter pressa. Apenas urgência. Apenas uma necessidade de se situarem na cena. Muitas vezes, atores que participam da apresentação fazem um único personagem com a mesma expressão facial quase todo o tempo.

O ator se articula com o conceito de gagueira, por exemplo, ao abarcar em sua operação teatral uma abordagem musical e sonora. Essa operação de seu trabalho não se restringe ao ator Carmelo Bene. Afeta sua leitura de mundo, sua perspectiva pessoal sobre o que é teatro e diretamente sua função de diretor. Em uma de suas leituras de “*Hamlet*” de Shakespeare, “*Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*” (1974)¹², por exemplo, vemos um Tio Cláudio (interpretado pelo ator Alfiero Vincenti) como uma figura chapada, sem profundidade, que não precisa de defesas sobre a morte do irmão e que varia seu tom de voz entre o lamento e a ira. Como se fosse um instrumento musical de escala tonal restrita. Por vezes, utiliza a voz como veículo para questionar os elementos de poder e estabilidade da língua,

12 “*Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*” é uma versão televisiva, revisada e atualizada, derivada da versão cinematográfica de “*Un Amleto di meno*” de 1972, dirigido e estrelado por Carmelo Bene. Pode ser vista no seguinte endereço eletrônico:
<https://www.youtube.com/watch?v=glAyhTHgzeo&t=978s>

fornecendo frequentemente junto a uma fala didascálias operativas. Aproxima o fazer teatral de características que são aplicadas amplamente à música, tais como: velocidade, regularidade, contraste, acúmulo, variação

O modo que Carmelo encontra para operar de forma crítica é apontado por Deleuze como sendo constituída de três pontos: “A operação crítica completa é a que consiste em: 1) retirar os elementos estáveis; 2) colocar, então, tudo em variação contínua; 3) a partir daí, transpor também tudo para menor” (DELEUZE, 2010, pág. 44). Em seguida, no texto, Deleuze cita a situação do bilinguismo. Não como transição entre um sistema homogêneo e outro, mas um ser bilíngue estrangeiro: “ser bilíngue, mas numa mesma língua, numa língua única... Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua... Gaguejar, mas sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala...” (DELEUZE, 2010, pág. 44). Deleuze ainda afirma, mais adiante no texto, que:

Mas aqui é numa mesma língua que se deve chegar a ser bilíngue, é à minha própria língua que devo impor a heterogeneidade da variação, é nela que devo talhar o uso menor e retirar os elementos de poder ou de maioria.(...) Ora, a fórmula da gagueira é tão aproximada quanto a do bilinguismo. (DELEUZE, 2010, p. 44 e 45).

Esse procedimento é perceptível em diferentes esferas das encenações de Bene. Seu tratamento com os figurinos e adereços em vez de gerar agentes reiterantes do drama e do tempo histórico da representação, são antes impedimentos e limitações. Por vezes os objetos parecem estar em luta com os atores. A gravata de “Ricardo III”¹³ (1981) retorce o pescoço do ator e parece o esganar, no início de “*Macbeth Horror Suite*”¹⁴ (1996) a armadura de soldado é vestida por baixo do pijama e mais parece dar um mata-leão no ator que protegê-lo. O uso da voz neste espetáculo, por exemplo, é por vezes travado. Bene cerra os dentes e dá sua fala articulando os lábios de forma exagerada, gerando prolongadas sílabas, que mais parecem tentar pronunciar um texto que acaba se desfragmentando devido o uso excessivo de recursos articulatórios. Para maximizar a crítica à fala comunicativa, adiciona um microfone que amplifica a voz, mas que, devido sua fala de dentes trincados, absorve mais o ruído do sopro da boca que os sons desfragmentados das palavras. Carmelo Bene demonstra outra possibilidade de linguagem através de outra possibilidade de articulação.

13 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=26mGL_MrZbY

14 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cgkNUdKkfsg>

Propõe um uso da voz que privilegie a individualidade, que incorpore em seu trabalho todas as nossas capacidades vocais possíveis. Uma voz que não se resume a uma ferramenta comunicativa utilitária e cotidiana. Propõe um uso mais aproximado da voz-música e explora seus aspectos críticos em todos os âmbitos de seu trabalho artístico.

Na arte de Carmelo Bene, todas as instâncias refletem sobre si, até o figurino critica sua linguagem. Essa operação sobre os elementos de poder no teatro desestabiliza a coerência cênica e teórico dramaturgica. Gera na plateia um movimento de presentificação da ação e afirmação da sua coexistência com a obra em execução.

Carmelo Bene faz a denúncia de uma concepção generalizada de teatro que é textual, literária, diz que mesmo os espetáculos mudos têm um texto, e os gestos dos atores são feitos de texto, servem ao texto. Em suas peças, ao contrário, Bene impõe obstáculos, impedimentos (*empêchements*) aos atores: os objetos e figurinos são obstáculos que o ator-personagem deve transpor, ou dos quais deve se desfazer e utilizar de novo, como as próteses deformantes que Ricardo III coloca e retira de si mesmo, roupas que são despidas e novamente vestidas com dificuldade na própria cena, ou, como exemplifica bem humorado o próprio Bene, imaginando a reação de um espectador: “Mas como! Tem uma mesa, esse cara tem que ir de lá até lá; já que ele tem que ir, por que não vai como todo mundo nas cenas de teatro normais? Vai lá, toma seu chá ou dá um telefonema. E esse aí, o que faz? Coloca uma mesinha na frente dos pés, pega uma corda, amarra à mesa, quer passar e tropeça... E o público se pergunta por que esse imbecil prendeu uma corda justamente ali.” (BALESTRERI, 2004, p. 96).

Quando essa crítica operativa é constituída, e os elementos de poder são desestabilizados através da mudança de sua abordagem, Carmelo Bene pode enfim começar a variar. A variação contínua assinalada por Deleuze nos processos de Bene, partem do destaque atípico que outros elementos recebem em cena. Essa ênfase nos aspectos constitutivos do que se vê em cena, aproxima o texto dito do espectador. Como última boia de salvação, plateia se apegará à coerência do que está sendo dito. E é nesse ponto que Bene opera sua interpretação pelo viés da variação contínua. É aí que a fala, o texto, os sons produzidos serão transformados em formas variantes de afeto que farão os componentes da ação serem críticos:

Todos os componentes linguísticos e sonoros, indissociavelmente língua e fala, são, portanto, colocados em estado de variação contínua. Mas isso não deixa de ter efeito sobre os outros componentes não linguísticos, ações, paixões, gestos, atitudes, objetos etc. Pois não se podem tratar os elementos da língua e da fala como variáveis internas sem colocá-las em relação recíproca com as variáveis externas, na mesma continuidade, no mesmo fluxo de continuidade. É no mesmo

movimento que a língua tenderá a escapar do sistema do Poder que lhe dá estrutura, e a ação tenderá a escapar do sistema Senhorial ou da Dominação que a organiza (DELEUZE, 2010, p. 46 e 47).

E ainda:

Na variação, o que conta são as relações de velocidade ou lentidão, as modificações destas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação. É por aí que a escrita e os gestos de CB são musicais: porque qualquer forma é então deformada pelas modificações de velocidade que fazem com que não se passe duas vezes pelo mesmo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes de tempo. É a fórmula musical da continuidade ou da forma transformável. (DELEUZE, 2010, p. 50).

O último dos três pontos enumerados por Deleuze, que caracterizariam o modo de operar crítico de Carmelo Bene em seu teatro, seria a transposição de “tudo para menor” (DELEUZE, 2010, p. 44). Essa transposição para menor, gera desdobramentos em todas as áreas da encenação. A cena opera sua própria crítica ao abarcar este olhar menor ao que se opera. É menor por não admitir uma relação subserviente com o que está em cena. Não submeter a interpretação do ator ao texto representado, não submeter o figurino ao ator que o opera, não submeter os sons produzidos à emoção característica da cena, não submeter o cenário ao palco, não submeter a ação da cena ao gosto da plateia. Não há elemento que não opere sua crítica, não há elemento que se submeta a outro. Tudo é menor, nada é hierarquizável, e nem o autor do texto originário encenado (ainda que seja um clássico da escrita) escapa a essa operação. Bene compreende que o processo de presentificação da ação é necessário para a manutenção do texto canônico, que o clássico depende do que o encenador fará com ele no agora. Por isso sua forma de operar não admite hierarquia entre os elementos. Este modo, de leitura do trabalho do ator como um operador e não um autor-ator-encenador, mostra-nos um compromisso com observar o nosso tempo presente. Mas não como uma ação intermediadora. Como uma ação de prontidão política diante das estruturas que forjaram a arte teatral como conhecemos hoje. Operar no mundo e aproximar os olhos aos elementos constituintes das estruturas que nos cercam. Aproximar-se do autor, trazê-lo de volta a vida em oposição à morte museológica e canônica, ressuscitá-lo como obra aberta a alterações. Ler criticamente, dentro da sua própria dinâmica, no seu próprio tempo, numa escrita operatória.

Desde então, não é o texto que conta, simples material para a variação. Seria preciso até sobrecarregar o texto com indicações não textuais e, contudo, interiores que não seriam mais apenas cênicas, que funcionariam como operadores, exprimindo, a cada vez, a escala das variáveis pelas quais o enunciado passa, exatamente como numa partitura musical. Ora, é assim que CB escreve: uma escrita que não é nem literária nem teatral, mas realmente operatória e cujo efeito sobre o leitor é muito forte, muito estranho (DELEUZE, 2010, p. 43).

Nesta área de contato entre música e teatro de onde surge a gagueira, destaca-se, por exemplo, Demetrio Stratos. Músico e cantor de origem grega radicado no Egito (e depois Itália), tendo contato na infância com diferentes tipos de cultura ancestral, foi afetado por diferentes tipos de canto e utilização da voz em que a língua passava por zonas de murmúrio, de tempo ritualístico, acelerados e simultâneos, e de repetição. Quando Demetrio chega à Itália e forma um conjunto de Rock, ganha fama nacional por seu italiano dito de maneira estrangeira. Como Umberto Fiori (em entrevista) é parafraseado no livro de Janete El Haouli “Demetrio Stratos: em busca da voz-música” (2002), afirma: “era como se se pusesse a forma fônica das palavras de uma outra língua dentro da língua italiana”(EL HAOULI, 2002, p. 11). Janete El Haouli ainda afirma, sobre a relação de Demétrio com os elementos de poder:

Apesar da incontestável dominação da voz pelo utilitarismo da função comunicativo-verbal, Stratos assinalará — para surpresa de muitos — que mesmo a *boca* é um canal ainda pouquíssimo explorado e, portanto, passível de outros experimentos. O desdobramento dessa exploração tenderia a apontar uma 'nova vocalidade', perturbadora a certas ordens e a certos estados de coisas. Uma vocalidade capaz de não se deixar dominar por mecanismos culturais de controle e pelos imperativos de uma sociedade de mercado. Uma voz, enfim, capaz de gritar, gemer e ‘cantar-se’” [grifo do autor] (EL HAOULI, 2002, p. 20).

E é a própria boca o campo em que Stratos investe em suas pesquisas. Sua busca por tipos de oralidade que possam auxiliar a investigação das possibilidades da boca, não hierarquiza saberes. As possibilidades da voz como pesquisa sonora, partem ao mesmo tempo das técnicas consideradas ancestrais mas não abandona outras técnicas modernas de uso. Demetrio Stratos não é um artista da utopia. Sua busca é concreta. O desejo de utilizar as técnicas vocais ancestrais não é aplicado pelo viés mediador ou museológico. Stratos quer utilizá-los no hoje, fazer as bases do trabalho sonoro ocuparem o agora. Esses atravessamentos fazem parte de sua crítica à própria sociedade de consumo. Ao uso utilitário e informativo da voz. Sua crítica parte da aceitação de todos os recursos disponíveis no aparelho

fonador. Crítica política, pois visa recuperar o estatuto da voz dentro de suas possibilidades sonoras plurais. Fugir do fascismo da língua e sua obrigatoriedade informativa: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (BARTHES, 2017, p. 15). E deixa isso já claro em seu primeiro disco com o grupo AREA. Com o nome “*Arbeit Macht Frei*”¹⁵(1973), Demetrio deixa clara sua postura antifascista e o cunho político de sua obra. Como El Houli assinalará em seu livro:

Com Stratos, é retomada uma questão fundamental a respeito da vocalidade. Com Stratos, torna-se possível a recuperação de uma vocalidade plena, ainda que sem qualquer apelo a utopias inconsequentes (como, por exemplo, fantasiar um retorno às sociedades tribais: Demetrio Stratos recusa essa ingenuidade).

Como homem crítico de seu tempo, ele é um pesquisador da voz *contemporânea*, um arqueólogo dos espaços tomados pela “voz funcional”. Sabe que a voz “desprezada”, uma vez levada a se rebelar, pode parasitar a linguagem racional, ordeira, carregadora de sentido (EL HAOULI, 2002, p. 18).

A voz de Demetrio Stratos é bastante incomum, e seu reconhecimento para quem já é iniciado em sua obra, é praticamente imediato. As características individuais de sua voz, são de um alcance tão abrangente que fica marcada pela variedade de alcances e possibilidades. Seu uso da voz fica mais claro ainda, quando está diante de um texto. Em suas pesquisas e investigações sonoras gravadas, vemos seu vasto alcance e habilidades. Mas diante de sua interpretação de um texto de literatura, por exemplo, vemos que seu uso da voz traz outras características inexistentes no texto e por vezes faz sobressair outras que no escrito estavam adormecidas. Permite a passagem de sons que não só dão as falas, mas paisagens, músicas, sensações, ao mesmo tempo, a desfragmentação repentina disso tudo que fora construído. Seu uso da variação voz-música parte da valorização dos aspectos não usuais da voz e da pesquisa de novas possibilidades sonoras. Mas, acima de tudo, emana profundo respeito à produção sonora da boca e seus mecanismos associados: “voz-música é a voz em sua individualidade, isto é, não vinculada, única e exclusivamente, à palavra e seu discurso de significação verbal, mas respeitante a tudo o que nossas capacidades vocais forem aptas a produzir” (EL HAOULI, 2002, p. 29).

¹⁵Que traduzido livremente do alemão, significa “Trabalho traz liberdade”; frase essa que foi escrita no portão principal de campos de concentração nazista.

Na primeira faixa do disco “*Maledetti*” (1976) (*Evaporazione*¹⁶), Demetrio Stratos inicia com uma frase de cunho político e opera sua pronúncia assumindo instâncias da gagueira e da voz-música: “*abbiamo perso la memoria del XV secolo.*”¹⁷. Dita a frase, Stratos opera em variações da mesma, modificando e subtraindo seu significado através da troca na ordem do uso das palavras que a constituem. Prolonga o “B” presente em “*abbiamo*” de forma muda, fechando seus lábios, o que trava a fluência da fala, mas, ao mesmo tempo, parece brincar de respeitar a grafia com duplo “bb”. Logo em seguida acelera o ritmo na sequência “*secolo perso*”. Até o bilinguismo assume lugar nessa introdução ao disco, representado em seu “*Ladies and gentleman*” no final da faixa. Stratos varia não só as sonoridades que emprega neste exemplo: apresenta uma paisagem com o assobio, uma urgência com os passos existentes ao fundo, usa a boca para mastigar e morder algum alimento, varia a ordem morfosintática em um procedimento que emprega diferentes instâncias e possibilidades da boca e do aparelho fonador gerando assim grande familiaridade com o ouvinte, mas também um sujeito indireto e inapreensível.

Assim, a voz-música de Stratos retorna a polifonia infinita, uma des-subjetivação do sujeito que evidencia as tensões a que essa voz foi modelada, no decorrer da história do canto lírico. Ele recupera uma pré-cultura de um des-sujeito, vasculhando uma voz que remete tanto ao Oriente quanto ao Ocidente, entoando desde o *yodel* tirolês, o falsete da cultura sarda, quanto as práticas de outras etnias. Stratos anula, deste modo, as dualidades da voz, retirandoa dos clichês do *bel canto*, liberando os códigos linguísticos da fala, multiplicando e descobrindo ressonâncias de pontos da voz antes esquecidos, na contínua busca pelo transpassar de suas fronteiras geográficas, políticas, corp-oraís e lingüísticas (HOLDERBAUM, 2014, p. 123).

A aplicação da voz como Carmelo Bene e Demetrio Stratos utilizam, está em profundo diálogo com as vozes perdidas, ocultas, ancestrais. Porém, uma vez mais, não é uma relação de subserviência ou de derivação. Há aí uma aliança, um “estar em contato direto” com outras formas da voz e do som. Ancestrais ou não, não ha esse juízo de valor. Não é sobre o “pré-cultura”. O foco está no “des-sujeito”. Não é a busca por intermediações culturais, ou apropriação capitalista do antepassado. É utilizar-se como voz-vida do ensinamento antigo. Usar seu corpo, presente, de forma coletiva. Doar aos mortos o que lhes falta. Trazer para se sentar à roda da vida o autor falecido. Alterar seu trabalho e operar sobre ele, num

16 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KQl-py_33uQ

17 Em livre tradução: “Nós perdemos a memória do século XV”.

movimento de direito de resposta do que morreu. Mostrar seu corpo frágil, e com isso, deixar antever as forças que o atravessam e incidem sobre ele. Reviver, rever processos antigos com novos procedimentos. Não se trata de escalar novas sonoridades apenas. É antes a pesquisa sobre a própria linguagem, que se configura como criativa e, acima de tudo, crítica.

O caminho de Demetrio Stratos parte da música, e sua interpretação como cantor vai se abrindo e tornando cada vez mais teatral. Carmelo Bene, parte do teatro. E sua pesquisa sonora admite aspectos que aproximam-na diretamente da música. Ambos operam de formas e procedimentos semelhantes, mas partem de artes distintas. Como um encontro no meio do caminho, onde tudo pode acontecer, ambos acabam habitando a zona de confronto entre as disciplinas. Zona em que a busca é por comunicar-se com outros tempos. Outras velocidades, outras formas. Ter no devir a comunicação afetiva entre os corpos, tempos, espaços.

Não chegarei a lugar nenhum, não quero chegar a lugar nenhum. Não há chegadas. Não me interessa aonde uma pessoa chega. Um homem pode também chegar à loucura. O que isto quer dizer?" É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era a ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços (BENE *apud* DELEUZE, 2010, p. 35).

Bene e Stratos, ambos artistas de extrema potência em suas áreas. Ambos operando pelo devir musical da língua. Nos textos encontram-se e materializam essa não-chegada. Duas vozes que assumiram a proposta de minoridade. Autores menores que, seguindo a sina de Prometeu, são sem futuro e sem passado. Para eles, ficou o corpo em aberto, sem definição individual aparente, lançados no tempo eterno.

Considerações finais

O objetivo desta pesquisa foi estudar outras abordagens do uso da voz em cena, no teatro produzido hoje. Partindo dos conceitos de gagueira, voz-música e variação contínua (propostos pelo filósofo francês Gilles Deleuze), e tendo o corpo do ator e sua escrita corporal no espaço/tempo como forma crítica de uso da linguagem. Como se dá no corpo os aspectos crítico e operativo da gagueira? Como desenvolver uma análise dos processos que produzem outros modos de expressão oral, baseados nos elementos que constituem o conceito de gagueira?

Mesmo com a versatilidade e abertura proporcionadas pela *performance art*, no campo das artes teatrais, por vezes os resultados corporais acabam por subjugar a voz a serviço da comunicação e não necessariamente da expressão. A virtuosidade que reside no desempenho de artistas do corpo, acaba por esquecer que, a voz, também é constituída apenas por um grupo de músculos que trabalha em plena sincronia. Essa omissão vocal, acaba configurando abordagens dramáticas e psicologizadas da expressão oral nos processos teatrais contemporâneos. Um teatro que não teme ceder a meros gesto e costumes e às supremacias inseridas no drama. Um teatro que teme não ser compreendido em sua totalidade. Este trabalho visa contribuir em trazer à luz, a discussão sobre o uso da voz que não seja meramente comunicativo. Dentro e fora dos teatros. Outras formas de presença da voz permanecem pouco exploradas até então, principalmente dentro do âmbito das artes cênicas no contemporâneo. Recuperar o estatuto da voz como grande ampliador da linguagem, vital inclusive para a própria comunicação verbal. Assumir a massa sonora de que somos feitos.

Portanto, a proposta de criticar nossos próprios métodos de comunicação e fala, e experimentar a gagueira no corpo, seus afetos, seus rumos, não se resume a cunho meramente estético. A proposta é, antes, a problematização de aspectos da leitura teatral e suas poéticas cênicas em vista de paradigmas dramáticos,

dialéticos e linguísticos da fala. Questionar a fixez da linguagem, num mundo repleto de universalidades, estrangeirismos, bilinguismos e acesso à informação.

Para isso foi necessário analisar, criticar, questionar e identificar as relações de poder que se apresentaram no percurso do processo (tanto de escrita quanto de performance) e trabalhá-las de forma crítica ao operar sobre elas. Foi preciso aproximar dos princípios da convenção da arte teatral, conceitos sonoros. Utilizar pontos característicos da voz-música como forma de investigação teatral e com isso criar outras possíveis sonoridades, a fim de conferir aos atores operadores o caminho direcional da produção sonora e, ao mesmo tempo, a liberdade da feitura efêmera. A escrita-sonora como possível cartografia processual e memorial de pesquisa.

Foi preciso também, aproximar a arte teatral de sua etimologia, numa proposta que visa (ao recuperar a simplicidade da relação contida em seu nome) um olhar livre das convenções que se estabeleceram esparsamente nos últimos mil anos. Um olhar-lugar, na busca pela afetuosa relação primeira e última (quem sabe única) fronteira da arte teatral. O acordo tácito e simples que reside em ver alguém desempenhar sua fantasia em plena ludicidade ficcional. A relação palco-platéia.

A partir desses atravessamentos de Gilles Deleuze, um encontro entre Carmelo Bene e Demetrio Stratos surge possível, provocando questões sobre a gagueira e seus modos de fazer, seu corpo em variação contínua, suas operações na língua de vasta sonoridade; e a voz-música dos antigos povos que se utilizavam de sonoridades diversas para exercer suas operações sobre a história. Destas relações traçaram-se as linhas gerais desta pesquisa.

As manifestações artísticas são um importante veículo de contribuição na problematização destas questões, por seu caráter ao mesmo tempo onírico e prático. Articular métodos que auxiliem a composição da cena e gerem problematizações sobre nossa compreensão da linguagem, são as grandes potências que residem nos afetos gerados dentro do panorama de uma possível obra de arte.

A pesquisa que aqui foi desenvolvida (que resultou no presente texto e em sua segunda parte memorial), não se limitou à escrita. Outras formas de abordar o

tema foram geradas, partindo da bibliografia e de outros materiais teóricos e audiovisuais. Entre os resultados proporcionados por esta investigação, estão a montagem do espetáculo teatral “AGBOGBLOSHIE” e a produção de uma peça sonora chamada “ACÚMULO AGBOGBLOSHIE”, constituída do material de áudio e exercícios produzidos pelo grupo durante o processo de montagem do espetáculo, e a segunda parte deste texto, escrita num formato de memorial de processo. A aplicação prática dos princípios discutidos a partir do estudo bibliográfico, era um dos motivadores deste processo. A observação e preservação dos procedimentos constituintes do material teórico, seria o grande centro da investigação. Como fio condutor, houve a criação, apropriação e metodologização de elementos observados nos procedimentos que envolvem a gagueira, a voz-música e a oralidade no teatro.

Como o teatro habita no registro de “fazer artístico coletivo”, o projeto contou com a participação de profissionais que se associaram à feitura cênica em diversas esferas. Voltados para a produção do espetáculo “AGBOGBLOSHIE”, essas outras presenças não se limitaram à execução da peça. Todas as partes inclusas nessa construção, serviram para a discussão e apropriação do tema. A participação desta equipe no processo de estudo teórico foi de suma importância e também deve ser levada em consideração. Muitos dos materiais inclusos (e não inclusos) nesse texto, foram sugeridos e trazidos por eles. E como se trata de um processo de montagem teatral, seus corpos fizeram este caminho de maneira densa, entregue e séria. As pesquisas particulares destes profissionais, convergiram para que houvesse uma investigação profunda e repleta de afetos. Todos pareciam se importar com as mesmas questões e todos tinham algo a falar sobre ela. Por mais que fosse, às vezes, sem palavras.

O título “AGBOGBLOSHIE” foi dado ao espetáculo baseado em um documentário televisivo assistido. Nesse material, havia a ratificação de que o lugar mais tóxico para se viver no planeta era em um distrito comercial perto do centro de Accra em Gana, no continente africano. Se trata do epicentro de destino das exportações de lixos eletrônicos e perigosos da Europa. E seu nome é Agboglobloshie. Cujas fotos chocaram todo o elenco. Esse era o retrato do que o planeta está se tornando. Uma onda plástica totalizante. A própria constituição do

espetáculo visa esse efeito totalizante: a ausência de um idioma que seja claro de antemão, a presença do lixo plástico em excesso.

Este tipo de princípio nessa encenação teatral, abre as possibilidades de recepção de público. Por não ter idioma, pode ser apresentada em todo lugar do mundo. Mas o fator totalizante parte mais do espaço. Em nenhuma cultura, ninguém compreende o idioma falado, mas todos compreendem o que é um depósito de lixo plástico. Grande parte das plateias do mundo compreendem a noção de local de descarte. E esse é um dos poucos elementos de familiaridade, uma triste memória de um fato que nos une. Como está escrito no cartaz do espetáculo: “AGBOGBLOSHIE. É irreversível. É um resultado. Não é mais só um lugar. Não é mais uma exceção. É um planeta inteiro.”

Em “ACÚMULO AGBOGBLOSHIE”, o som é tratado de forma distinta que em “AGBOGBLHOSIE”. Partindo dos áudios captados durante os processos de ensaio, a peça sonora propõe uma intimidade maior com o ouvinte. A experiência auditiva é mais potente se cumprida a proposta de ouvi-la com fones de ouvido. Nenhum material gerado foi abandonado. As conversas, as piadas, o clima dos encontros, as investigações sonoras, as orientações dos exercícios propostos, tudo está inserido nesse áudio compacto de vinte minutos. Os sons variam de plano, se interrompem, falas são deixadas incompletas pela interrupção da sonoridade da mesma pessoa, mas em dias diferentes. É uma visão plural do processo e uma não linearização do tempo. Essa simultaneidade temporal, traz questionamentos sobre o próprio processo. Em dado momento o som é elevado e distorcido pela captura do microfone e pela proximidade da fonte do som. Na parte inicial, por exemplo, os sons são unidos e acumulados num *creciendo*, na intenção de lembrar ao ouvinte que inclusive a película que constitui seu fone de ouvido é composta de tecido plástico. A peça sonora leva este nome por ter sido pautada em uma das instâncias da música que trabalhamos: contraste e acúmulo¹⁸.

O memorial contido na segunda parte deste texto, foi escrito posteriormente à finalização das apresentações de “AGBOGBLOSHIE”. São impressões pessoais do autor, uma breve explanação sobre seu caminho até a

18 As outras noções musicais trabalhadas, podem ser encontradas no memorial que se encontra na segunda parte deste texto.

pesquisa, discriminação de procedimentos e acontecimentos do processo. Estes materiais configuram uma possível metodologia, não fixa, e que nem se pretende ser encerrada como fórmula. Consiste mais em uma tentativa de cartografar os processos pelos quais todos os envolvidos passaram, os tópicos trabalhados e as tentativas de produzir um material interdisciplinar sobre o tema. Neste memorial podem ser encontrados exercícios, abordagens, decisões, mas acima de tudo: é um dado sobre a união do grupo no entorno do escopo teórico-prático proposto.

SEGUNDA PARTE

SOBRE MEU CAMINHO ATÉ A PESQUISA

Sempre fui uma criança barulhenta. Segundo minha mãe demorei a falar, “mas quando começou, não parou mais!” diz ela. Fui assim, sendo o imitador de vozes das turmas de amigos, o caricaturista de professores, o menino que gostava mais de bateria que de violão. A igreja serviu para me deixar mais quieto, para pensar bem no que falava, para valorizar o que minha boca dizia. Mas o barulho sempre foi algo que me despertava atenção. Não a música, o barulho mesmo. Claro que gostava de uma infinidade de músicas seculares que me eram proibidas pela religião, mas talvez já preferisse a danação eterna do que não escutar solos estridentes de guitarra e tambores firmes de chamamento divino. Ouvi que a bateria era “instrumento de percussão de pele”, e por isso “africano e do mundo”, fui questionado quanto à importância dos instrumentos percussivos na liturgia (“estamos adorando a Deus ou ao Diabo?”). Mas, no fim, graças a meus pais não-fanáticos, sabia que isso não passava de exagero religioso. A igreja aceitou a bateria e o teatro. Tocava aos domingos, fazia iluminação, controlava a mesa de áudio e atuava. Fiz uma variedade de papéis: alguns homens adúlteros, uma dezena de pessoas em dificuldade com as drogas, uns cinco satanistas, palhaço cristão (existe isso?), o próprio satanás em umas vinte formas distintas de se apresentar, um peixinho cristão que quer aprender a orar, um tubarão secular e valentão, uma transsexual arrependida (chamada, inúmeras vezes, de “viadão”), um adolescente com uma máquina do tempo que escolhe voltar para ver Jesus, inúmeros testemunhos escritos a que eu apenas dava voz (fantasticamente realistas), Apóstolo Pedro, Apóstolo Paulo, Apóstolo Mateus, Apóstolo Marcos, Rei Davi, Davi, Rei Salomão, Golias, Jesus em pessoa. Judas, nunca.

Já me pediram para sangrar em cena, para morrer, para beijar, para comer e inclusive me urinar (de verdade? Tô fora!). Mas o fato é que nunca me pediram pra mudar a minha voz. E, de certa forma, esse sempre foi meu território de (quase) total liberdade e autonomia. Ninguém sabia (e também ninguém perguntava), mas minha busca como ator sempre se iniciava, de certa forma, de sonoridades vocais.

Passei no vestibular e fui aos poucos sendo abandonado pela igreja, obviamente devido minha escolha por cursar artes cênicas / interpretação teatral. Saí mas não sem antes escutar o som produzido pelo caldo fascista que saía da congregação quando pressionada (“esse meio é perigoso, tem muito viado, droga e ego”). Alívio em toda família, enfim livre dos antolhos. Continuei minha busca empírica de forma espontânea e natural. Sempre a voz voltando em minhas construções.

Na academia, o espaço para exercitar minha sonoridade em cena ainda não era muito. As falas que me eram destinadas eram poucas no começo, e ainda assim maiores do que as de outros colegas de trabalho. Continuava operando luz, som, ajudando na indumentária, cenário, texto. Fui aparição 2, porteiro, mordomo, filho do rei, marido, palhaço. Conheci gente que admiro, aprendi a ser maleável e também fixo, perdi alguns medos, ganhei outros. Teci uma rede amistosa de gente que eu gostaria de trabalhar junto e de ter por perto, tanto como profissionais quanto como amigos.

Até que acabei conhecendo um lugar em que tinha possibilidade de criar semanalmente uma performance distinta em contato direto com um público extremamente diverso. A possibilidade não só de criar, mas de ser avaliado e ver o que outros artistas faziam. Frequentei esse lugar assiduamente durante mais de dez anos. Era um sarau de poesia chamado “Corujão da Poesia”, celebrado todas as terças na cidade do Rio de Janeiro, sob o comando do Professor João Luiz de Souza. João do Corujão, como é até hoje conhecido, ditava a ordem das apresentações seguindo critérios muitas vezes incompreensíveis. Escolhia de acordo com sua vontade qual seria a apresentação seguinte, era o centro do sarau e seu motivador inicial. De suma importância para minha formação profissional, me envolvi com esse grupo de poetas e de apreciadores da poesia na mesma época em que cursava artes cênicas – interpretação na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Por vezes saía da aula, comia algo e ficava no evento até as seis horas da manhã do dia seguinte (os saraus varavam a noite e o evento chegou a ser considerado como “única vigília poética semanal das Américas”). Passava pelo microfone (relativamente aberto ao público) toda sorte de gente: do poeta popular que trabalhava também como verdureiro ao poeta reconhecido e

quase centenário, do músico iniciante aos mais consagrados nomes da música brasileira, professores, alunos, curiosos, bêbados, amantes. Era o tipo de espaço em que os grupos heterogêneos se encontravam. Pessoas que talvez jamais se falassem em seus cotidianos, estavam uma ao lado da outra, iniciando e desenvolvendo amizades produtivas e frutíferas. Ao mesmo tempo em que significava diversão, o corujão também exigia (em certo nível) pessoalmente dos artistas. Todos queriam trazer espontaneamente materiais novos, novas apresentações, visando sempre melhorar. Afinal o público era composto ao mesmo tempo de leigos e mestres. Nós todos tínhamos interesse em gerar no público um deleite coletivo e receber os calorosos aplausos da já ligeiramente alcoolizada e sonolenta plateia.

Era então um dia em que celebraríamos a poesia russa. Mayakovski foi o poeta que escolhi. Já havia lido poemas de sua autoria, mas desenvolver um trabalho sobre ele era minha primeira vez. Comecei com o poema “Flauta vértebra”. E sua visceralidade escrita gerava em mim uma resposta histriônica e farcesca. O texto me intimidava, me paralisava. Tudo acabava virando grito e ira. O contraste entre os diversos estados de humor era raso e limitado. Um acúmulo de escolhas artísticas ruins, de opções dramatúrgicas fracas de minha parte. Mas mal sabia eu que era essa insatisfação com o resultado que me conduziria à minha atual pesquisa. Era este “erro” que me faria encontrar solidamente a minha área de paixão no fazer teatral / performático.

Insatisfeito, saí em busca de referências teóricas, de filmes, de vídeos e áudios, qualquer direcionamento que pudesse me conduzir nesta construção. Talvez a internet pudesse me ajudar. Foi então que conheci o primeiro nome que atravessou minha pesquisa pessoal aqui exposta. Um homem chamado Carmelo Bene que estava no vídeo interpretando o poema de Maiakovski - em italiano - “*All’amato me stesso*”¹⁹ (1974).

Acabado o vídeo de curta duração, eu não podia crer no que havia visto. Precisei revê-lo. De novo. E de novo. E de novo. E de novo. Quem seria este homem, que transitava entre os estados de humor daquela forma tão precisa; que prolongava as respirações e acelerava sua fala até ficar sem ar; que utilizava o

19 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2g9KPbjlmc&t=7s>

gesto como palavra e não como reforço do que está sendo dito? Não conseguia destrinchar o que havia visto, ainda sob impacto, precisei buscar toda sorte de comentários, críticas e tudo que houvesse sobre o ator e diretor italiano.

Nesse momento, me deparei com um texto que se tornou determinante para minha carreira, um verdadeiro divisor de águas no meu trajeto tanto artístico quanto pessoal: o ensaio escrito pelo filósofo francês Gilles Deleuze chamado “Um manifesto de menos” que aborda a obra de Carmelo Bene.

É importante atentar para o fato de Deleuze ter escrito somente dois textos sobre autores que estão diretamente ligados ao teatro; Samuel Beckett e Carmelo Bene. O primeiro, um autor de máximo prestígio para a história tanto do teatro quanto da literatura. O segundo, Carmelo Bene. Um ator italiano com menor alcance e divulgação de seu trabalho que o escritor irlandês, considerado um gênio do teatro. Sem o mesmo reconhecimento, sem o prestígio equivalente. Mas Deleuze, como filósofo da diferença, por excelência, tece raciocínios de igual complexidade sobre ambos. Carmelo Bene tem algo de especial. A maneira como constrói sua atuação em cena, sempre tendendo ao risco extremo da incompreensão, do excesso de velocidade, de desmanche de fala, de discurso veloz e diluído em torpor. Lembrado frequentemente por suas posturas políticas, por suas opiniões pessoais, por seu modo de existir eticamente desperto e exigente. Deleuze olha para a arte produzida por esse agente/pensador atuante e percebe que seus procedimentos desencadeiam desdobramentos de enorme inventividade. Vê em Carmelo Bene um pacto com o uso menor da língua, observa seu jeito de operar por subtração.

Utilizei as ferramentas que tinha à mão em minha performance. Aplausos. “Parabéns.” “Nossa você é muito talentoso.” E ao iniciar esta busca na minha vida, acabei por aproximá-la das pesquisas de outros artistas. A minha experiência seguinte, nessa investigação, já foi como uma prática musical em conjunto. Naquela altura, aspectos pelos quais eu havia me interessado inicialmente já haviam sido decantados e outras questões surgiram, reveladas por outras práticas de que participei.

Uma dessas experiências de pesquisa que tive foi com o músico Rafael Fortes, do Instituto de Música Villa-Lobos na Unirio, em que executamos uma

peça de música para dois atores (foi convidada, para atuar junto a mim, a atriz e amiga Michelly Barros) composta pelo próprio Rafael. A experiência se embasava em um trecho de uma carta de Antonin Artaud a Jacques Rivière em 5 de junho de 1923. Um processo em que a voz e o som estavam fora dos nossos padrões tanto para a música quanto para o teatro. Ele havia composto uma partitura, composta para ser lida por atores. Os sinais grafados davam o tom, a velocidade e a textura do som. Nós executávamos apenas um gesto claramente cênico: amassar as partituras que estávamos lendo e jogá-las no chão. O resto era uma profusão de sons, conforme o áudio disponível²⁰. As partituras amassadas eram, mais uma vez, a busca de se quebrar com um dos suportes de poder de certa tradição artística. Mas, nesse caso, foi especialmente libertador poder ler uma partitura que havia sido feita para atores. Bastava seguir as noções básicas de música como: acima mais agudo, abaixo mais grave; ziguezagues; ondulações; espasmo; gagueira; módulo fechado (aleatório e sequencial); e alguns elementos da linguagem verbal como: ratassismo, sibilado, ceceo e fala precipitada.

A partir do excerto da carta resposta de Artaud a Jacques Riviere, foi criada esta partitura sonora mantendo o texto em seu idioma original. Ela é composta apenas por repetições e explorações sonoras de possíveis reverberações do trecho da epístola no corpo. Eis a parte da missiva escolhida:

à cette inconsciente minute où lachose est sur le point d'émaner, une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sentiment, et me laisse, moi, pantelant comme à la porte même de lavie. (ARTAUD, 1990, p. 42).

Com base nessa variação de possibilidades e nesse desenho que viabiliza uma repetição de algo intuitivo e criado primeiramente através do improviso, podemos acessar variados estados e desenvolver uma técnica que explore a vocalidade e os usos do aparelho fonador e seus sistemas em diferentes modos. Produzindo um teatro crítico que questiona os elementos de poder através de uma produção plástica e sonora que se baseia em técnicas musicais para atores. Esses experimentos se fizeram no passado, flertando com a produção radiofônica mas com um outro uso dos padrões musicais, um uso menor. Assim, se questiona o próprio método criado e desenvolve-se um modo singular de resolver e lidar com

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xp64hJ85I8A&t=4s>

cada dificuldade. Como descrevi no meu caderno de criação, certo dia depois do ensaio:

“A variação constante na obra de Rafael Fortes é o que mais me atrai. Existem momentos em que a fluidez das mudanças é tamanha, que o gênero do emissor de tal fala passa despercebido. (...) À medida que Michelly e eu fomos ensaiando, ou seja, repetindo, encaixamos cada vez melhor as respirações nos tempos ‘certos’. Isso foi ficando cada vez mais fixo. Porém, as nossas repetições não podem sequer ser consideradas repetições. Dado o nível de variação de propostas que púnhamos em roda. As inflexões e intensidades completamente diferentes. As respirações porém, eram idênticas. E quanto mais jogávamos material fora, mais propostas nós tínhamos. (...) Apenas dinâmicas, texturas, densidades e variações. Apenas o necessário para se ser expansivo: ocupar o espaço todo. E isso de fato se dá através do som. (...) Transformar a linguagem verbal em segundo plano. O idioma some para dar lugar à universalidade das texturas musicais presentes em todo e qualquer cotidiano. Os sons e não os seus significados” (por volta do dia 18 de dezembro de 2013).

Após essa experiência, nos apresentamos num dia que para mim foi repleto de emoções. Uma amiga próxima cometera suicídio no dia anterior a véspera da apresentação e seu enterro foi no dia em que performaríamos em público. Atuei com gratidão e raiva. Mas conversando com amigos depois, percebi que precisava continuar minha pesquisa.

Dirigi com outro grupo uma peça de teatro chamada “Antes que você parta pro teu baile” baseada em poemas da carioca Ana Cristina César. Buscávamos nesta pesquisa utilizar outro tipo de dicção aplicada a poesia. Aprendi bastante no processo de feitura do espetáculo, mas minha pesquisa por desfragmentação da palavra acabou não se aprofundando. Também não possuía estofo nesta área ainda, não a ponto de propor exercícios suficientemente seguros para a voz e corpo dos atores.

Como operação individual, produzi nos meses seguintes um estudo investigativo sobre minha própria voz²¹. Explorando possibilidades que para mim eram adormecidas, descobri não só outras formas de produzir sons, mas também de me comunicar.

21 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-s97-flDXeY&t=14s>

Considerando minha pesquisa vocal pessoal como primeiro aspecto propulsor na vontade de iniciar esse projeto de espetáculo desenvolvido, devo dizer que talvez o segundo fator determinante para a visualização do que gostaria de criar tem a ver com uma visita que fiz a feira de arte Art Rio no ano de 2014. Em determinada galeria que expunha na feira, me deparei com um pequeno conjunto de esculturas aparentemente minúsculo em tamanho, mas que afetaria meu trabalho diretamente nos anos subsequentes. Era uma obra do artista tcheco Richard Stipl. Era constituída de torsos com cabeças elaboradas em diferentes expressões faciais, embora a semelhança entre todas as faces seja óbvia²². Essa talvez tenha sido uma das referências mais sólidas que me acompanharam desde a pesquisa inicial até a execução de AGBOGBLOSHIE, e por mais que pouco presente nos passos seguintes, era considerada norteadora dentro das opções estéticas.

AGBOGBLOSHIE é nome dado ao espetáculo que desenvolvi tendo como proposta as questões epistemológicas e teóricas mencionadas na primeira metade deste texto. A presente descrição das escolhas feitas no processo visa menos a constituição de um diário de trabalho e mais um balanço geral dos acontecimentos decorrentes durante o processo de construção do espetáculo. A ideia de desenvolver um processo artístico que se valesse dos tópicos constituintes desta pesquisa estava presente desde os primeiros passos. Foi sendo aos poucos trabalhada, modificada e transformada até dar materialidade sensível à proposta inicial.

Durante o primeiro ano do mestrado, o levantamento de bibliografia e o desenvolvimento de pontos de trabalho (tanto em relação à voz quanto ao corpo) foi o centro da pesquisa. Era preciso que os atores que construíssem o jogo em cena estivessem minimamente no mesmo patamar teórico da proposta para que não houvesse incipiência nas criações e sugestões e para que houvesse ao mesmo

22 A fotografia original tirada na Arte Rio 2014 pode ser conferida nas imagens em anexo.

tempo autonomia. Visava-se, com esses cuidados, descentralizar as escolhas finais do papel do diretor/encenador. Não se tratava apenas de virtude teórica, essa postura em si já trabalhava os questionamentos de poder presentes no processo.²³

Mas o fato é que, no início de 2019, fui fazer uma oficina com a atriz e diretora Helena Marques (da Cia Manual de Teatro) sobre a técnica da plataforma que ela e seu grupo sabiamente dominam. Não previa que, ao iniciar o curso, reencontraria um amigo que não via há alguns anos: Reinaldo Dutra. Ele foi figura de extrema importância nesse processo. Ao término das aulas, sentávamos para almoçar e conversar um pouco sobre a vida e seus processos, sobre como estávamos e com o que sonhávamos. Não demorou muito para que acabássemos falando sobre a possibilidade de trabalharmos juntos. E essa ideia já estava clara na nossa empolgação ao discutirmos assuntos pertinentes à ‘AGBOGBLOSHIE’ (que ainda não possuía nome). Então não havia outra opção a não ser seguir adiante.

Mas a entrada decisiva (além das intermináveis conversas) neste processo foi a leitura de “A lua vem da Ásia” de Campos de Carvalho. Tratava-se mais de estabelecer uma leitura em comum que tivesse esse movimento de dizer-fazer, um campo que as vezes se convertia em charneca, em planalto, em mata densa, mas que, de alguma forma, nunca abandonava suas características de exploração do espaço fictício, ainda que fosse conhecido pelo leitor.

Esse texto serviu muito menos como embasamento teórico e muito mais como uma forma de nos mantermos em contato um com o outro. Uma espécie de recurso para que nós não nos perdêssemos nos afazeres cotidianos. Mas o que aconteceu foi que Reinaldo continuou insistindo nos aspectos do trabalho que eram interessantes e as conversas foram se adaptando se alongando até que nós batemos o martelo e decidimos que realmente era o momento de produzirmos alguma coisa baseada nesses pontos de trabalho da pesquisa. Segundo ele, em sua própria experiência de ator, poucas vezes tinha participado de um processo que tivesse como foco central e primordial a leitura de textos teóricos que fossem pertinentes não somente à arte teatral mas à estética que estaremos propondo e seus diálogos com outras disciplinas como a filosofia, a linguística e a acústica.

23 Como por exemplo, o autoritarismo de um texto teatral prévio à encenação e à ordem predominantemente racional e psicológica do espetáculo.

Visto isso, tivemos nossa primeira reunião e começamos a levantar nomes interessantes de atores que pudessem participar e contribuir de forma ativa para o processo. Chegamos rapidamente a dois nomes: Aline Vargas e Lucas Nascimento.

Mas, na verdade, antes de tudo, já havia a presença do músico, pianista e amplo conhecedor da arte sonora, Tomás Gonzaga. Anos atrás, eu já havia conversando com ele sobre a minha vontade de fazer um espetáculo que trabalhasse aspectos da música que não necessariamente os aspectos que nós estamos acostumados a ver trabalharem quando se fala dela, como; harmonia, escala, nota, pentagrama. Já havia trabalhado com Tomás em, pelo menos, outras quatro situações (O espetáculo “antes que você parta para o teu baile” em que participei também da direção, o projeto “tríptico + 1” junto com Rafael Fortes e Gabriel Carneiro, somente para citar alguns deles). Sua versatilidade, humildade e inteligência obviamente corroboraram para que eu o convidasse a integrar meu experimento mais uma vez. Apesar de ser um pianista com grande capacidade nos mais diversos estilos musicais, Tomas sempre manifestou claramente, nas nossas conversas, a vontade de participar da montagem de um espetáculo que abarcasse outra vertente de construção musical. Sempre deixou clara sua vontade de interferir no corpo do ator através de aspectos da música. Havia também uma outra presença não tão visível, que possivelmente permeia esse processo pelas bordas e que foi progressivamente se tornando figura de suma importância para proposta que se finalizou: Nathália Geronazzo. Além de minha companheira pessoal de vida, Nathália, por sua formação em Ciências Ambientais, nos ajudou bastante no processo, exercendo um papel decisivo que foi o de curadoria de conteúdo para sustentabilidade. Mais adiante falaremos mais sobre a necessidade dessa função desempenhada.

Aline Vargas, (além de uma amiga de longa data) é uma artista de múltiplas habilidades artísticas e intelectuais. Atriz, educadora (com um trabalho magnífico com crianças do espectro autista), performer, cantora, compositora e artista visual, estava concluindo seu curso de mestrado em Artes da Cena na UFRJ quando aceitou entrar nesse processo. Lucas Nascimento, (também um amigo antigo em minha vida) além de ser um ator extremamente talentoso, também envolvido com educação infantil e tem ampla bagagem de atuação tanto nos

teatros do Rio de Janeiro quanto no cinema. Todos, com suas especificidades e anseios similares e, ao mesmo tempo, diferentes no que diz respeito o trabalho que estava sendo proposto. Neste clima de descobertas, de frescor, de reencontros, de enfrentamento de matéria nova para nós, levados pela afinidade de interesse investigativo, começamos as leituras que tomaram cerca de cinco meses do processo. Para acompanhá-los na variedade de propostas necessárias neste processo de múltiplas referências, presenteei-os com um kit composto de uma pasta, um caderno, um lápis, uma borracha e um espelho.

Iniciei a pesquisa a partir de três vetores: a pesquisa sonora pessoal como viabilizador da ação (lugar do texto); expressões faciais contidas em obras do artista plástico Richard Stipl como linha de interpretação; problema mundial do lixo plástico como estética e (ao mesmo tempo) questionamento político espacializado. Pretendia, com isso, mover o jogo da comunicação dos personagens para o espaço, afinal, o olhar do espectador entenderia mais o espaço do jogo que o que está sendo dito. Com essa proposta, buscava transmitir a noção temporal/cultural a encargo do espaço, por ser o último dado de reconhecimento e lógica de quem assiste. Pesquisáramos, ainda, como abordar a interpretação dos atores ao não relacionar expressão facial com som produzido (sons agressivos com máscaras doces, por exemplo), como transferir o foco para o desempenho (performance) de quem opera a cena. Como poderíamos subtrair qualquer idioma ou forma de construção verbal da fala dos atores?

Voltados para o debate, os encontros foram se desenrolando uma vez por semana em minha residência. Como já havia lido nos primeiros meses de mestrado quase todo o material bibliográfico presente neste projeto, pude selecionar o que era mais urgente e necessário enquanto leitura para apreendermos as questões suscitadas. Por esse motivo, parte substancial da bibliografia contida no final deste texto foi lida pelo grupo nesses encontros. Paul Zumthor, Gilles Deleuze e Flora Holderbaum, tiveram mais de um texto lido nesta fase.

Também assistimos a algumas obras audiovisuais, que eram inseridas como referências trazidas por todos ligados ao processo. Assistimos títulos que pertinentes às discussões que produzíamos. A título de exemplo, cito algumas obras: os filmes “*Let there be light*” (de 1946 dirigido por John Huston) e “*Waterworld*” (de 1995 do diretor Kevin Reynolds). A série documental

“Trashopolis” (de 2010 dirigida por Mary Frymire, Gregory Fine, Stravos C. Stravrides e Joe Wiecha). Vídeos independentes do grupo teatral “La Pocha Nostra” (do encenador e performer Guillermo Gomez-Peña) e da companhia teatral da coreógrafa Maguy Marin. Foi também de grande importância, obras sonoras que escutamos em grupo e individualmente. Um dos exemplos de pesquisa sonora que utilizamos, foi o estudo realizado no departamento de Psicologia da Universidade da Califórnia nos Estados Unidos (*Department of Psychology, University of California, U.C. Berkeley*) que foi publicado como artigo em dezembro de 2018 na revista “*American Psychologist*”. Com o nome de “*Mapping 24 Emotions Conveyed by Brief Human Vocalization*”²⁴, os autores Alan S. Cowen, Hillary Anger Elfenbein, Petri Laukka e Dacher Keltner, propõem um estudo que se desdobra como um mapa digital interativo que agrupa sons breves produzidos pela voz humana. Esse agrupamento segue a lógica da associação destes sons a suas respectivas emoções relacionadas²⁵, porém os autores ainda deram flexibilidade para o uso de seu mapa ao permitirem que os sons sejam manuseados para outras áreas de concentração de emoções. Um interessante recurso no que tange tanto a pesquisa vocal dos atores, quanto a pesquisa sonora da peça (que estávamos concebendo em equipe).

A segunda fase da pesquisa constituiu-se a partir das discussões em mesa de leitura, para que os ensaios teóricos afetassem a prática, através das questões suscitadas pelos textos. Iniciamos com dois tipos de encontro (encontros duas vezes na semana nesta fase): ensaios de pesquisa vocal/sonora e ensaios de pesquisa corporal. Foi necessário dissociar ensaios corporais de ensaios sonoros, dada a grande necessidade que tínhamos em pesquisar outras formas de uso possível do aparelho fonador. Era preciso aprender novas técnicas e desfazer certos modos cristalizados que todos possuímos, influência clara do apelo ao uso comunicativo verbal da voz. Por mais que o corpo e a voz sejam claramente o mesmo receptáculo, a pesquisa sonora viabilizaria uma retroalimentação direta com os ensaios corporais. Também geraria uma ruptura na hierarquização e sujeição da voz pelo corpo. Nos ensaios corporais (às segundas), o trabalho se

24 Em livre tradução: Mapeando 24 emoções transmitidas por uma breve vocalização humana.

25 O mapa completo e o artigo citado podem ser encontrados neste endereço eletrônico: <https://s3-us-west-1.amazonaws.com/vocs/map.html#>

desenrolava em torno de exercícios de expressões faciais²⁶ (criados a partir das habilidades dos atores) e do exercício chamado **rasaboxes**²⁷, e aconteciam na Casa Sapucaia²⁸.

O **rasaboxes** consiste num diagrama quadrado dividido por duas linhas verticais paralelas e duas linhas horizontais paralelas de modo que transforme este primeiro grande quadrado em nove²⁹. Esse esquema é desenhado no chão com giz ou colado no chão com fita crepe. A cada um desses quadrados, é atribuído um estado (ou emoção/sentimento) que é representado por palavras em sânscrito, uma vez que esse jogo é baseado na tradição teatral indiana. O exercício consiste em representar fisicamente o estado emocional referente ao quadrado em que se encontra, sem que para isso seja necessário experimentar a sensação do sentimento correspondente. É um exercício de “atletismo afetivo”, como diria Artaud. O **rasaboxes** é acima de tudo um jogo sobre os estados de emoção humanos, sua profundidade e ao mesmo tempo sua superficialidade, sua versatilidade e sua constância, sua variedade e tudo que é pré-concebido. Para facilitar o rápido acesso físico a esses estados, uma vez que utilizamos palavras fora do nosso idioma, pegamos uma cartolina para cada um dos nove e desenhamos imagens que nos remetessem imediatamente ao estado descrito. Durante o jogo as transições de **rasa** para **rasa** ficavam muito mais fluídas, através dessa indicação pictórica produzida por nós, que servia como guia. Os estados são:

Sringara - amor, afeto, amizade, benevolência, apego, carinho, simpatia, afinidade, veneração, ardor, atração, apreço, desejo, coito, zelo.

Raudra - raiva, fúria, ira, cólera, ódio, furor, zanga, agressividade, rancor, ressentimento.

26 Também chamadas por nós de máscaras faciais. Nada mais são que as possibilidades pessoais de cada ator de movimentação facial. Esses movimentos se referem tanto em expressões faciais de clara referência emotiva, quanto a áreas conjuntas e autônomas da face

27 Exercício criado e desenvolvido por Richard Schechner desde 1980 baseado no teatro indiano. Literalmente “Caixas de sabor”. Rasa em sânscrito significa “sabor”, e boxes vem do inglês “caixas”. Os estados como sabores, ainda nos dá margem poética, visto toda importância da boca neste texto e processo.

28 A Casa Sapucaia é um casarão localizado no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro, que se configura como um “espaço de moradia que se abre para experimentação de ideias e pesquisas colaborativas” (como os próprios moradores a definem).

29 Segundo o seguinte formato:

Karuna - tristeza, infelicidade, desânimo, abatimento, melancolia, desalento, desolação, insatisfação, mágoa, angústia, pesar.

Bhayanaka - medo, pavor, fobia, horror, terror, pânico, temor, aversão, apreensão, ansiedade, covardia, fraqueza.

Bibhatsa - nojo, asco, aversão, náusea, enjojo, repugnância, repulsa, fastio, ojeriza.

Vira - heroísmo, valor, generosidade, magnanimidade, bravura, coragem, façanha, valentia, proeza.

Hasya - riso, alegria, zombaria, gozação, chacota, ridículo, hilariante, grotesco.

Adbhuta - maravilhamento, surpresa, abalo, emoção, choque, espanto, fascínio, estranheza, arrebatamento, êxtase, deslumbramento, estupefação, encantamento, impacto.

Shanta - nulidade, frivolidade, insignificância, zero.

Às quintas-feiras, o ensaio se desenrolava no Estúdio Horta³⁰ e era voltado para nossa pesquisa sonora num âmbito mais restrito: voz e noções musicais / sonoras. Tivemos orientação presente e ativa do nosso diretor sonoro, Tomas Gonzaga. Os exercícios que propunha partiam da orientação teórica, mas visavam muito mais a sonoridade existente nas coisas que a música propriamente dita. Para chegarmos a este objetivo, precisamos (antes de iniciar a pesquisa dentro da vasta gama sonora), introduzir os atores a exercícios que contribuíssem para a percepção da importância do silêncio:

Acredito que, de início, o mais importante para abordar a questão musical, é estar consciente da importância do silêncio presente em tudo que é musical/sonoro.(...) a música opera os intervalos de silêncio, é a alternância entre os intervalos sonoros. Trabalhar o silêncio para que este seja, antes, uma postura individual dos emissores em cena e não um conjunto de aspectos que leva a uma ‘pausa’ no ‘barulho’ produzido. O silêncio dialoga com a possibilidade de inserção do som na composição. Existiria diferença entre a qualidade dos silêncios? Será possível (após John Cage) fazer silêncio? E ouvi-lo?” (retirado de meu caderno pessoal de trabalho para os ensaios de AGBOGBLOSHIE).

30 O Estúdio Horta é “um espaço multi-artístico onde a arte e artistas são bem-vindas para ensaiar, gravar, produzir e apresentar seus projetos em um ambiente tranquilo e acolhedor. Além de ser um estúdio de gravação, mixagem e de ensaios, ele é também um centro de produção artística e escola de música” (texto fornecido pelo próprio estúdio).

Depois desse trabalho sobre o som e a dificuldade de se produzir silêncio em um ambiente, optamos por ir adicionando instâncias sonoras que interrompessem o intervalo sonoro, mas que ainda trabalhariam com sua relação presença/ausência. O silêncio ainda seria guia nas modificações que produziríamos em intervalos sonoros. Entradas e saídas de som, sons produzidos em dupla/trio em oposição a sons solitários e pontuais, formas de produzir sons que não envolvessem o aparelho fonador mas sim objetos que produzem som (mesmo não sendo considerados “musicais”), foram cruciais no início desta etapa. Isso nos respaldou para que selecionássemos aspectos sonoros da composição musical que seriam essenciais no restante do processo.

Partindo da gama diversa de conceitos musicais que poderíamos abordar, demos destaque para aspectos de composição e regência sonora. Dentro deles, a busca era por uma abordagem musical da variação contínua e de elementos que contribuíssem para a variação *voz-música*. Os pontos selecionados foram os seguintes:

Densidade x Espaçamento – referente aos intervalos entre um som e outro; produzidos pela mesma fonte ou não.

Regularidade x Irregularidade – referentes à frequência de repetição dos sons.

Ciclos curtos x Ciclos longos – referente a duração e repetição dos sons estabelecidos.

Contraste x Acúmulo – referentes a sons que se destacam ou que se diluem (por proximidade, sobreposição, destaque ou mistura) entre outros sons.

Sobreposição x Justaposição – referentes a concomitância dos sons. No todo e também em partes isoladas.

Essas instâncias sonoras, foram trabalhadas através de exercícios que já proporcionavam o emprego de objetos que nossa equipe foi selecionando. Constituídos de diferentes tipos de plástico (mas todos materiais compostos a base de polímeros), os objetos que nos eram interessantes foram explorados a partir da infinita gama de sons que produziam. Eram objetos cotidianos tais como: sacolas plásticas de diversas gramaturas, baldes, conduítes, tubos, embalagens, isopor. Essas etapas do trabalho sonoro foram de grande serventia e nos guiaram todo o

tempo desde sua introdução no processo até as apresentações finais. Estar atento a essas instâncias, fazia-se necessário sempre que caíamos em uma espécie de limbo criativo onde já se imaginava ter explorado todas as possibilidades inventivas (ao menos naquele dia), o que renovava nossa atenção às variações e nos posicionava em constante crítica.

Do ponto de vista sonoro vocal, começamos compreendendo as partes constituintes da produção de voz no corpo. As áreas em que se divide a complexa estrutura humana da produção de sons pela voz. Visitamos todo o esquema constitutivo da expressão sonora humana, passo a passo:

A voz é produzida na laringe, um órgão onde ficam as pregas vocais. Ao falar, as pregas aproximam-se, o ar sai dos pulmões e, ao passar pela laringe, produz uma vibração, que é a voz. Para que a palavra falada seja emitida é necessária a participação de outras partes do aparelho fonador, como a articulação mandibular (GRANDO, 2015, p. 27).

Para que tivéssemos a noção desta dissociação entre os elementos constituintes da fala, fez-se necessária a escolha de exercícios que permitissem este tipo de percepção. Para isso, utilizei exercícios que trabalhassem as diferentes áreas do aparelho fonador, suas junções e suas dissociações. Precisei ainda antes de aprofundar os exercícios sonoros, elaborar outras formas de aprendizado através da percepção pessoal. Estudamos juntos as diferenças entre fonética e fonologia³¹ e ainda três variedades de fonemas³².

Depois de evidenciar a proximidade entre fonema e som, partimos para outra decantação do trabalho. Observamos, no nosso próprio corpo, o processo de formação da coluna de ar que constitui a fala, desde os pulmões até sua saída expiratória tanto bucal quanto nasal. Abordamos os sons plosivos labiais (P e B), plosivos coronais (J e D) e os plosivos dorsais (K e G); e os fricativos (em busca de uma estridência audível). Esses exercícios contribuíram para que nós compreendêssemos melhor o fenômeno sonoro da fala pela perspectiva empírica do uso. Nunca foi objetivo do exercício dominar na totalidade as instâncias

31 “Enquanto a fonética estuda os sons como entidades físico-articulatórias isoladas, a fonologia irá estudar os sons do ponto de vista funcional como elementos que integram um sistema linguístico determinado” (CALLOU; LEITE, 2001, p. 11).

32 Fonemas vogais (onde não há obstrução na passagem de ar: A; E; O), fonemas semi-vogais (onde há pouca obstrução: I; U) e fonemas consonantais (onde há obstrução de passagem de ar: T; P; B; M).

componentes da fala, somente uma dissociação de “quadros” do processo que pudéssemos alterar com propriedade.

Os exercícios contidos no parágrafo anterior, foram de grande serventia para que pudéssemos dissociar o discurso verbal da produção de sons. Eram necessários para que pudéssemos realizar os trabalhos seguintes com ampla noção de que instâncias da produção sonora com a boca iríamos alterar. A fuga de um objeto que se constituiria como “algo a se dizer”, ou o simples excesso de referências verbais foi uma das etapas mais complicadas de serem superadas pelos atores. Por vezes, mesmo que sem querer, escapavam palavras significantes que eram muitas vezes consideradas erros por parte dos atores. A principal orientação era para que evitássemos palavras reais, mas tal dado foi tão levado a sério que estávamos numa busca de distanciamento de um idioma fixo, ainda que inventado. Nestes exercícios, o uso do espelho foi de grande auxílio. Ele revelava para os atores a posição em que a boca se encontrava, que tipo de procedimento haviam feito para chegar a determinado resultado; facilitava a compreensão da configuração utilizada por eles mesmos para a realização de um som que lhes soava interessante.

Para já operar a aproximação entre os exercícios sonoros e os corporais, foram sorteados três adesivos (entre uma dezena) que continham dados de estados complexos (como, por exemplo, urgência, voracidade, simplicidade) para que gerassem nos atores um objetivo momentâneo na materialização do som produzido. Já ficava clara nessa etapa a disponibilidade dos corpos dos atores em uma busca por questões que saíam do enfoque intelectual para uma abordagem mais voltada para o campo do sensível. Quando passamos para os exercícios da etapa seguinte, os atores tiveram uma excepcional facilidade de realização e cumprimento de propostas, visto que já tinham amplo conhecimento do corpo em produção sonora vocal. São os seguintes exercícios da pesquisa:

Diplofonia e triplofonia – trata-se da produção de dois e três sons (respectivamente) ao mesmo tempo utilizando apenas o aparelho fonador. Busca-se a dissociação de produção de sons pelo aparelho fonador, utilizando-os de forma distinta para produzir sons concomitantes.

Overtone – produção constante e concomitante de dois sons, de igual duração, utilizando uma ou mais instâncias do aparelho fonador.

Sirena – Rápida alternância entre som vocal e som nasal, buscando uma voz que faça vibrar o topo da cabeça.

Em conjunto com os trabalhos realizados no Estúdio Horta, os exercícios de **rasaboxes** desenvolvidos na Casa Sapucaia foram sendo cada vez mais aperfeiçoados. Os estados emocionais trazidos pelo **rasaboxes** agora ganhavam outra dimensão por envolverem formas sonoras que amplificavam suas leituras. Com tempo de exercício, a limpeza foi tomando conta dos gestos e o som foi se tornando parte crucial dos ensaios físicos. Os atores já estavam executando experimentos sendo extremamente criteriosos com as ferramentas que haviam apreendido. Estes exercícios sonoros, serviram-nos até a última apresentação oficial do espetáculo. Acabaram tornando-se ferramenta tanto de aquecimento quanto de entrada no estado de atenção necessário para a execução do espetáculo.

É importante frisar que as conversas anteriores e posteriores aos ensaios são sempre marcadas por questionamentos sobre que tipo de espaço esses corpos habitam, quais as restrições que possuem e se estas “FIGURAS” (como denominamos as personagens) habitam o mesmo plano do real que o nosso ou se compõem algum outro tipo de universo ficcional. Estas conversas foram se adensando, as perguntas foram se transformando, até que tivéssemos um vislumbre do universo que estávamos criando.

Um questionamento pessoal que tenho certeza ter influenciado diretamente a cena e, a partir disso, serviu como chave para a construção do cenário, figurino e respaldo teórico, foi a questão do lixo plástico. Ao ler os textos teóricos envolvidos por mim no processo, pensava qual seria o próximo momento em que estaríamos aptos a propor novas maneiras de expressão oral no uso cotidiano. Qual crise (ou revolução) seria capaz de transformar nossa sociedade de forma tão severa a ponto de modificarmos a relação comunicativa da fala? A equipe assimilava rapidamente a importância e atualidade deste tipo de questionamento, inclusive propondo objetos e exercícios que corroboravam com a proposta cênica que estávamos inseridos.

Um grande aliado que conseguimos para nosso grupo e que foi de vital importância para a feitura e finalização deste processo teatral, foi o ator e estudante de sociologia Emiliano Fischer. Seu aparecimento no grupo deu-se por uma infeliz coincidência: Lucas Nascimento, um dos atores que estava participando de forma exemplar da pesquisa, pediu para não participar mais do processo. De forma sucinta, Lucas estava envolvido em uma gama de projetos de trabalho que começavam a deixá-lo sobrecarregado (além de seu exímio trabalho de ator, também é professor da rede pública de ensino, papel que desempenha com enorme envolvimento e admiráveis resultados). Completamente compreensível, porém, uma grande falta que faria ao processo. Tanto como amigo quanto como artista.

Em meio a esse movimento de mudança, Reinaldo Dutra citou o engajamento de Emiliano Fischer em um outro espetáculo em que ambos estavam envolvidos. Aline Vargas recordou-se de já tê-lo visto em cena, admitindo ter apreciado e muito seu trabalho como ator. Cautelosos no princípio, a fim de não o sobrecarregar, convidamos Emiliano para assistir a um ensaio e compartilhar se teria interesse neste papel de ator/criador. Apresentado o projeto de forma abrangente e geral, iniciamos um debate sobre as questões pertinentes à peça. Já nesse primeiro encontro, Emiliano debateu de forma contundente propondo outro tipo de questionamento que nós ainda não havíamos feito. E assim como nesse encontro, seu trabalho (tanto corporal e sonoro, quanto intelectual) surpreendeu do início ao fim do processo, tamanha sua dedicação e interesse pessoal na pesquisa.

À medida que avançávamos no cronograma de ensaios, íamos refinando através dos exercícios, lógicas que depois se tornariam o roteiro aberto que produzi (que se encontra no material anexo). Observando o material que produzíamos, parecia a todo tempo que falávamos de um mundo já deteriorado; tanto em linguagem produzida em fragmento sonoro dada a falta de comunicação interpessoal, quanto em sua preservação ambiental sem sucesso (causadora da bancarrota da exploração de recursos naturais). Estava claro para mim como diretor e condutor do projeto, que falávamos de meio ambiente, mas pelo viés de uma sociedade que não conseguiu restaurá-lo a tempo. Estava claro que havia um deserto, ou um oceano. Mas devido ao caráter totalizante da degradação ambiental, não importaria mais se tudo se passava no que restou de água ou terra:

passava-se, efetivamente, dentre um amontoado de lixo plástico, resquício humano último de uma construção que acabou por devorar a si mesma. Neste ponto, o trabalho de curadoria da cientista ambiental Nathália Geronazzo foi muito importante.

Nathália participou ativamente de algumas discussões gerando questionamentos sobre nossos modos de consumo cotidianos, sobre as ciladas que deveríamos evitar ao falar de sustentabilidade e economia circular, sobre como exercer este discurso de forma ativa e propositiva. Sempre deixou claro para o grupo que crê no poder (também) pedagógico do teatro, e como ele é capaz de contribuir para uma mudança no modelo mental de consumo da população. Além disso, produziu um conteúdo textual explicativo, a fim de esclarecer perguntas que fizemos e inseri-lo no projeto final da peça. Texto esse que reproduzo a seguir.

Anualmente, 6,4 milhões de toneladas de lixo plástico são destinadas aos oceanos, representando um risco à vida marinha e seus ecossistemas. Se os atuais padrões de consumo e gestão desses resíduos continuarem, teremos em 2050 cerca de 12 bilhões de toneladas de resíduos plásticos no meio ambiente, e mais plástico de que peixes nos oceanos. Nosso padrão de consumo, multiembalado, resistente e descartável, traz à tona questões que refletem nossa própria forma de pensar a sociedade. É necessário repensar nosso estilo de vida.

Em todo o mundo, é crescente a discussão em torno dos impactos oriundos de nosso atual modelo econômico, num *modus operandi* “produzir-consumir-descartar”. Entre as previsões apocalípticas relacionadas ao antropoceno, um fator comum: a exponencial produção de resíduos. Os ecossistemas marinhos têm sofrido com um tipo de resíduo em especial: o plástico.

O material, hoje nos holofotes das preocupações ecológicas, surgiu em 1869 como uma solução ambiental ao intensivo uso do marfim e cascos de tartaruga. À época, o material a base de celulose foi considerado revolucionário, e anúncios comerciais clamavam o plástico como o salvador de elefantes e tartarugas. Mais ainda, um justiceiro social: libertava a indústria da necessidade de exploração de recursos naturais e era mais barato, facilitando o acesso das populações mais carentes. Extremamente versátil, modificou para sempre nossa relação com o consumo. Da celulose ao petróleo, o plástico passou por diferentes matérias primas, e ganhou novos usos e durabilidade – e junto, novas preocupações.

Baseado nisso, produzi o texto a seguir que se encontra no meu caderno de trabalho e no projeto oficial da peça:

A peça fala sobre a preservação da natureza pelo viés da ausência da mesma. Ela não está presente no espetáculo. Mais do que devastada, parece já ter ido embora. Numa saída calma e majestosa, como alguém que simplesmente não quer mais ficar naquele lugar com aquela gente. Ela se foi. Mas fica claro que não morreu, isso não é coisa que acontece com esta sorte de entidade. Só se foi. E no espetáculo, essa falta é manifesta em cena através de estratégias dramáticas e

artísticas. Por exemplo: eliminar por completo tecidos de fibras naturais, excluir toda sorte de objetos oriundos diretamente da matéria prima natural, investir na atuação voltada para corpos sujeitos a condições extremas de vida no trabalho dos atores. Tudo isso deixa antever as forças, os novos hábitos e como a escassez de recursos incide sobre eles. Somente o plástico, o sintético e toda sua esterilidade. Como reagem os corpos sob alto consumo de microplástico? Como ficam as relações interpessoais depois que a torre de babel desaba? Que lugar ocupam o masculino e o feminino num mundo onde água potável significa hormônio? Quais os sons que habitam nessa fronteira entre homem/máquina/animal? (retirado de meu caderno processual particular).

Ao esclarecermos para todos os envolvidos que o espetáculo se passa em um plano real avançado no tempo, o processo de constituição das figuras ficou mais homogêneo. Já tínhamos construído as imagens de **rasaboxes**, já possuíamos uma extensa gama de sons que gostaríamos de utilizar, já havíamos tecido nossas relações entre as instâncias sonoras. Mas nada estava cristalizado. Percebemos que nossa forma de operar na peça é também um trajeto. Um caminho amplo na construção e constituição de figuras no palco durante o decorrer da peça, procedimento que percebemos na leitura do trabalho de Carmelo Bene por Gilles Deleuze (“Um manifesto de menos”, p. 28). A partir disto a constituição do cenário estava clara para mim.

O cenário seria um resultado. Seria um processo cotidiano de coleta de material que configurasse como resultado nossa cena. Voltaríamos nosso olhar para o lixo plástico que produzimos. A manufatura do cenário se tornou um gesto imediatamente político: levar a construção do cenário para dentro de nossas vidas pessoais e traçar demonstrativamente nosso perfil contemporâneo de consumo. Para isso, o que estabelece o local onde se passa a ação cênica, é um tecido retangular confeccionado apenas por sacolas plásticas utilizadas pelo elenco em seu dia a dia durante o tempo de processo de ensaio e montagem do espetáculo. As sacolas plásticas guardadas foram unidas a ferro de passar roupa, num processo em que eram envolvidas em papel tipo *craft*, a fim de não queimá-las. Eram unificadas umas às outras formando uma espécie de tapete ou colcha de retalhos. Colcha esta que demonstrava os trajetos feitos pelos atores, em que tipo de estabelecimento compravam, a que marcas pertenciam seus produtos e suas sacolas.

O manto plástico, usado as vezes também como figurino, conta com orifícios de saídas e entradas para os atores, que se movem entre estes dois planos.

Só há acima e abaixo, interno e externo. A plateia cerca as bordas do tecido fechando-o, proporcionando a inserção do público no espaço cênico e evidenciando claramente o distanciamento entre lixo e sociedade que assume. O tecido cobre apenas parte dos pés de alguns espectadores mas, por vezes, cobre os atores até o pescoço. Às vezes reveste seus corpos, numa visão de corpos amputados ou ainda de partes do corpo autônomas e independentes do resto para seu funcionamento. Essa forma de uso do tecido de estrutura plástica, transmite a noção de acúmulo e de sobreposição de objetos, tratando o espaço não só como superfície, mas também como massa.

Quanto aos adereços e figurinos, todos foram produzidos pelos próprios atores e por mim. Tendo como base de sua feitura, peças de roupa já antigas e objetos plásticos de segunda mão que trazíamos. Vale ressaltar a relevante contribuição das caixas de som e microfones inseridos nas vestes como adereço. Essas caixas de som que cada um possui, servem pra adicionar dinâmicas sonoras. Com o ruído que elas produzem (pelo simples fato de estarem ligadas), o espaço também soa ser maior. Afinal ao adicionarmos os mini-amplificadores de voz³³, sons tais como microfonias, respirações próximas do microfone, roçar do captador de áudio em roupas, sacolas e os ruídos do próprio aparelho, geram uma diferente noção espacial na plateia. Adicionam-se mais três camadas sonoras, devido o fato de todos os atores as utilizarem em cena. Sendo uma delas posicionada fixamente em uma parte do cenário, voltado para o centro da cena, a noção de espaço aumenta, devido os outros dois serem operados no corpo dos atores, flexibilizando a reverberação sonora no espaço.

Tal iniciativa, associada ao jogo dos atores em relação pessoal com a plateia, deve gerar reflexão por espelhar o hábito de consumo de quem assiste. Assim, mexe diretamente com suas leituras de modos de influenciar no mundo. Serve de alerta contra o descaso e a acumulação de materiais não degradáveis. Leva para a intimidade de quem assiste, o questionamento dos modos da sociedade de consumo através da figura do plástico. Os atores, por vezes, dão fragmentos destes plásticos na mão dos componentes da plateia. Como se quisessem devolver algo valioso que foi jogado fora por descuido, displicência ou descaso. As sacolas,

33 Amplificadores de som de baixíssimo custo, usualmente utilizados por vendedores do comércio informal.

predominantemente as de uso cotidiano, carregam (em sua maioria) a cor branca, do que seria o deserto de sal em que nosso espaço está se tornando. E plástico. Buscamos através da relação palco-platéia, voltar criticamente às raízes do teatro que é (era) ao mesmo tempo ritual e momento onde se configuram premonições. O *‘théatron’* na relação que seu nome sugere; *lugar de onde se observa. O olhar-lugar.*

O espetáculo foi sendo montado com objetivo de levar atores e plateia a observar a bancarrota dos reinos, das civilizações, ocupando a função de vigia e acusador do caminho inevitável da falha trágica do homem, criador de seu próprio império estéril.

Palco e ação foram construídos menos como metáfora e mais como situação concreta onde os espectadores, levados a experimentar os modos de consumo da sociedade moderna, são alertados a refletir sobre os mesmos. É a possibilidade de pensar sobre a pós-sociedade sem as formas espetaculares que a indústria cinematográfica (por exemplo) se utiliza para abordar o assunto da finitude das diversas formas de vida na terra. É o resultado da situação extrema que criamos. Na situação em que nos encontramos, fica mais fácil antever o fim do mundo como conhecemos, que o fim da sociedade e lógica capitalista.

A capacidade da arte de antever crises e amortizar problemas pode ser uma grande aliada na mudança de cultura e de comportamento perante esta questão urgente. O teatro por vezes funciona como um tubo de ensaio que nos dá, no micro, a projeção de como seria o experimentado no macro. As questões, que atravessam o humano neste território, são independentes de credo, cultura, poder socioeconômico ou gênero. Aqui todos nos igualamos. Somos submetidos a questões universais do humano. Somos projetados para fora de nosso tempo/corpo/ espaço e, ao voltarmos desta projeção, conseguimos compreender, ainda que momentaneamente, certos aspectos do passado e do futuro. A atividade teatral viabiliza e suscita reflexões sobre nossa relação com produtos e materiais, de onde vêm e para onde vão quando os jogamos fora. Sobre um fora que não existe.

Anexo

AGBOGBLOSHIE - ROTEIRO

DRAMATIS PERSONAE:

FIGURA “A”

FIGURA “E”

FIGURA “R”

ROTEIRO

1. SOB O MANTO: luz leve que cresce junto com a progressão do volume sonoro produzido pelos atores. Movimentos lentos e sons mais estáveis (quem sabe até harmônicos). Algumas palavras esparsas e modificadas de sua forma original também são bem-vindas.

(3 sinais de entrada do público)

As três FIGURAS se arrastam para as extremidades do tecido produzindo sons que crescem progressivamente. Figura “R” dá o sinal sonoro de que está saindo do tecido.

2. PRIMEIRO NÍVEL (primeiro momento): luz no seu nível máximo.

FIGURA “R” aparece de súbito, rapidamente. Exploração inicial do espaço. Contato visual e pessoal com a plateia. De um em um. Sons em tentativa de comunicação (idioma irreconhecível mas intenção de dizer. “você veio?”, “que é isso aqui?”, “que roupa é essa?”, “tem alguma coisa de comer aí?”. Observação e manuseio de objetos diferentes. Jogar ao lado. Intervalos de ação (ação intercalada de silêncios/vazios). A plateia precisa se acostumar bem com esta figura antes da entrada da próxima.

3. PRIMEIRO NÍVEL (segundo momento):

Antes da entrada da FIGURA “E” ela já se faz presente pelo caminhar sob o tecido. O roçar nas pernas dos espectadores caminhando em uma trajetória (provavelmente de quatro), culmina com o surgimento de partes do corpo dele ainda transitando entre os buracos. O topo da cabeça em um, anda um pouco, até a linha dos olhos em outro buraco, anda um pouco, a cabeça toda. Como um tubarão que se mostra e se oculta. FIGURA “R” está mais entretido com as novidades que são as pessoas e os objetos que não percebe a presença da FIGURA “E”.

Ao primeiro contato visual, ambos paralisam e silenciam. “será que ele me viu?”, “se eu ficar parado assim ele me percebe?”, “será que ele tem comida?”.

Aproximações e distanciamentos de focinho, de forma bem delicada ansiosa e medrosa (*karuna/ bhayanaka/ vira*).

Uma briga começa de súbito. Estilo desenho animado (nuvem de fumaça que se move e saltam pernas e braços). Distância. Pausa. Ofegar mais do que o necessário para demonstrar extremo cansaço devido a pouca presença de oxigênio. Finda a briga de poucos segundos. (quem sabe terminar a briga por conta do próprio cansaço).

4. SEGUNDO NÍVEL (primeiro momento):

As duas FIGURAS em cena voltam para suas atividades cotidianas de catar e fazer sons leves, pequenos comentários para si e no máximo para a plateia que estiver mais perto. É um momento bom para a FIGURA “E” fazer este procedimento de reconhecer a plateia mais de perto. Não que isso já não tivesse sido feito anteriormente na chegada, mas é um bom momento de “socializar” mais e demonstrar a sua jovialidade e excitação.

Ouve-se bem baixinho o choro da FIGURA “A”. As outras FIGURAS se entreolham e triangulam para o ponto de onde vem o som. Parece um animal ferido. A medida que o som cresce em volume eles se atemorizam mais (*Bhayanaka* purinho). Quando o som toma toda a sala, ainda não é possível ver FIGURA “A”, mas ambas “E” e “R” já estão unidas em um canto tremendo de medo.

5. SEGUNDO NÍVEL (segundo momento):

FIGURA “A” se revela de todo subindo e mostrando seu corpo coberto. Misterioso. O medo ainda toma as outras FIGURAS. Elas olham, se aproximam devagar, hesitam, voltam pra trás. O choro/ lamento de FIGURA “A” começa a se intercalar com lampejos de riso. Temor ainda maior em “E” e “R”. Não se sabe em princípio o que é ela. É uma mulher? Uma máquina? Um tira gosto? A presença dela precisa mudar algo na cena, dilatação de espaço. Corpos expandindo. Menos medo e mais curiosidade. “A” se revela agressiva por vezes e doce por outras. Como um mistério. “E” e “R” submissos e em guerra. Ela mais forte fisicamente e presencialmente que ambos. Mais uma vez, o tecido é puxado e sobe para seu terceiro e último nível.

6. TERCEIRO NÍVEL (primeira parte):

“A” a se revela como um feminino, e se inicia a disputa tanto por sua atenção quanto por sua companhia. Por vezes “A” é erótica, por vezes maternal. Proposta de casamento (lata de sardinha) por parte de “R”. Aproximação, aceitação e súbito repúdio de “A” sobre “R”. “E” e “A” se aproximam (madona em *sringara*). Amor ágape convertido em amor eros. Seios de mar. Solidão de quem vê de fora. Inveja, orgulho. Transformações nas relações interpessoais. "Nem te odeio tanto assim". "você já não é mais uma ameaça".

7. TERCEIRO NÍVEL (segundo momento):

Anoitece. As FIGURAS, exaustas, se aproximam para se esquentar e tentar algo como sono. As figuras olham pra o céu como um mapa. Observam os mistérios da noite estrelada, raiz de todos os mitos e lendas. Berçário antiquíssimo de deuses. Cena lúdica em que dois olham de fora e um conta uma história com os objetos em cena e esses dois espectadores se divertem. Alegria, tesão, calma. “E” cai no sono. “R” é desmaiado por “A” e colocado em sua rede. “A” desperta com carinho “E”, que é colocado como que conduzido por “A” para dentro da rede. Leva eles pra fora com seu puçá, sua rede. Aquela pose final que Aline desenhou.

B.O.

FIM.

Bibliografia

ANJOS, Moacir dos. **Contraditório: Arte, globalização e pertencimento**, Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Completes*, França – FR: Ed. Gallimard, 1990.

BARTHES, Roland. **O Grão da voz**, Tradução: Mário Laranjeiras. São Paulo – SP: Editora Martins Fontes, 2004.

_____. **AULA**, Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo – SP: Editora Cultrix, 2017.

BERNHARD, Thomas. **O imitador de vozes**. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo – SP: Editora Companhia das Letras, 2009.

CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. **Introdução à fonética e à fonologia**, Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**, Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro – RJ: Ed. Jorge Zahar Editor, 2010.

_____. **Crítica e Clínica**, Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo – SP: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – 2**, Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo – SP: Editora 34, 2011.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**, Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte – MG: Grupo Autêntica, 2014.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GRANDO, Mônica. **O gesto vocal: a comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico**, São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 2015.

HOLDERBAUM, Flora Fereira. **Poesia sonora como voz-música**, in POLÊM!CA Revista eletrônica/ UERJ: V.13, N.1; Jan/Fev 2014. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/issue/view/712>>

_____. **A voz-música na intermídia som-palavra-performance**, Dissertação de Mestrado (Música - Artes e Música) Curitiba – PR: Universidade Federal do Paraná, 2014.

MINARELLI, Enzo. I Parte: **A Voz Instrumento da Criação**, II Parte: **A Poesia Sonora Hoje o Mundo**, in SIBILA, Revista de Poesia e Cultura. Ano 4. São Paulo – SP: Ateliê Editorial, 2005.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo – SP: Editora Perspectiva 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**, Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo – SP: Ubu Editora, 2018.

BALESTRERI NUNES, Silvia. **Boal e Bene**: contaminações para um teatro menor. Tese de doutorado (Psicologia clínica). São Paulo – SP: PUC-SP, 2004.

Lista de links

1. CharlesSpearin – Mrs.Morris:
<https://youtu.be/mTpHkMxb89M>
2. Rapsodo e Aedo:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rapsodo>
3. Etimologia da palavra “Teatro”:
[_origemdapalavra.com.br](http://origemdapalavra.com.br) 18/12/19 – 23:31
4. “*Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*” de Carmelo Bene:
<https://www.youtube.com/watch?v=glAyhTHgzeo&t=978s>
5. “*Ricardo III*” de Carmelo Bene:
https://www.youtube.com/watch?v=26mGL_MrZbY
6. “*Macbeth Horror Suite*” de Caremelo Bene:
<https://www.youtube.com/watch?v=cgkNUdKkfsg>
7. Mapa sonoro e artigo “*Mapping 24 Emotions Conveyed by Brief Human Vocalization*”:
<https://s3-us-west-1.amazonaws.com/vocs/map.html#>
8. “*All’amato me stesso*” de Carmelo Bene:
<https://www.youtube.com/watch?v=V2g9KPbjlmc&t=7s>
9. “*Maleddeti - Evaporazione*” da Banda AREA:
https://www.youtube.com/watch?v=KQl-py_33uQ

10. “No minuto inconsciente” de Rafel Fortes (com Lucas Castelo e Michelly Barros):
<https://www.youtube.com/watch?v=Xp64hJ85I8A&t=4s>
11. “Estudo sobre diplofonia e triplofonia” de Lucas Castelo:
<https://www.youtube.com/watch?v=-s97-flDXeY&t=14s>
12. “ACÚMULO AGBOGBLOSHIE” de Lucas Castelo:
<https://www.youtube.com/watch?v=oDvMPSmrzvY>
13. “AGBOGBLOSHIE” de Lucas Castelo, espetáculo na íntegra:
<https://www.youtube.com/watch?v=RZHAz5TLBgk&t=422s>

Imagens

1 – Escultura de Richard Stipl fotografada na Arte Rio 2014 (1).



2 - Escultura de Richard Stipl fotografada na Arte Rio 2014 (2).



3 – Croqui desenhado por Aline Vargas durante o processo.

