

Livia Piccolo

NO INTERIOR DA PALAVRA:

**Reflexões sobre voz, som e silêncio a partir da Cia. Club
Noir**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação da Profª Drª Elisabeth Silva Lopes. Área de Concentração: Pedagogia do Teatro. Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral.

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

2013

Banca Examinadora

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Sheila e Cássio, e à minha irmã, Marina, por me apoiarem na vida e na arte. Muito obrigada pelas experiências ao redor do mundo que me abriram os ouvidos. Obrigada por todos os sons que estiveram presentes nos 24 anos em que moramos juntos. De Beethoven ao Grupo Rumo, de João Gilberto a Michael Jackson, de Bach aos Paralamas do Sucesso, de Gal Costa a Jimi Hendrix, lágrimas e alguns gritos, muitas risadas sonoras e um *palavrear* que só se torna mais interessante.

Um agradecimento especial, ainda, à minha mãe, Sheila, que me ajudou na fase final deste projeto.

Ao meu marido Diogo, que me iniciou na música dos ruídos, sintetizadores, pedais. Com você, todos os dias, a música do mundo é muito mais interessante.

À minha orientadora Beth Lopes, que acolheu a pesquisa. Muito obrigada pelas discussões, ideias, apontamentos precisos e amizade.

Aos companheiros do espetáculo *A Idade da Ameixa* Ana Julia Marko, Bianca Muniz e Diogo Spinelli. Com vocês, na brincadeira e na entrega, eu descobri uma voz de artista que me acompanhará por muito tempo. Agradeço também ao *qualquer tardio* Bernardo Fonseca, cuja companhia e inteligência são sempre um presente.

Agradeço à Wânia Storolli pela dedicação a este trabalho, revelada na banca de meu Exame de Qualificação. Obrigada também por me possibilitar *tocar minha voz* de uma maneira nunca antes tocada.

À minha amiga Sofia Boito, com quem divido há anos as dores e delícias que vêm e vão continuamente. Obrigada pela amizade verdadeira.

À Mira Andrade agradeço a amizade essencial que permanece desde os 13 anos. Agradeço também à Natália Rocha, Thiago Fink e Amanda Stéfani. Agradeço aos vínculos que atravessam anos, se renovam e evocam lembranças que apontam futuros.

Agradeço à minha mais nova grande amiga, Julia Moretti. Obrigada pela confiança e pelas conversas que são sempre muito especiais.

Agradeço aos companheiros de faculdade com os quais, de 2005 a 2009, compartilhei experiências e devaneios artísticos: Tiago Luz, Luiz Pimentel, Daniel Córdova, Nicole Oliveira, Felipe Mitsuo, André Carvalho, Rafaella Uhiara, Rafael Truffaut, Adriana Oliveira, Isabel Moraes, Julián Pilar, Thiago Mori e Thiago Cavallini.

Agradeço aos companheiros de cena Ederson Miranda, Eliot Tosta e Raiani Teichmann, ao dramaturgo Murilo de Paula, Mauricio Schneider e Gilberto Gawronski. Muito da minha alegria do primeiro semestre de 2013 devo a vocês.

Agradeço a experiência ao longo de 2013 junto aos companheiros do Segundo Subsolo: Daniela Stirbulov, Luanah Cruz, Débora Oliveira, Igor Pushinov, Igor Amanajás, Marco Barreto, Edgar Cardoso, Thiago Henrique, Camilla Lobo, Anna Paula Cesário. Um agradecimento especial às coordenadoras Cris Lozano e Maria Thais.

Agradeço aos integrantes da Cia. de Teatro Balagan em 2007 e 2008: Antonio Salvador, Ana Chiesa, Beatriz Sayad, Gisele Petty, Leonardo Antunes, Gustavo Xella e Jean-Pierre Kaletrianos, em especial à Maria Thais, que me receberam em sua casa no projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, uma das experiências mais indescritíveis que vivi até hoje no teatro.

À Joana Dória e Julia Novaes agradeço a experiência nesse delicioso e dolorido mundo de espartilhos (!!!) e sapatos vermelhos, perucas e saias, dúvidas, depoimentos e sonhos.

Mauricio Perussi, Guilherme Yazbek, Alexandre Manchini, Alê Toller, agradeço a parceria no projeto *Sobre Esta Cidade* em 2009. A vida breve do projeto não fez com que ele e vocês saíssem do meu coração.

À Cia. Club Noir, em especial Roberto Alvim e Juliana Galdino, agradeço a oportunidade de realizar a oficina em 2010. A experiência foi fundamental para a realização do projeto.

Agradeço as observações fundamentais feitas por Luiz Fernando Ramos no Exame de Qualificação.

Agradeço às companheiras do L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação): Susie Becker, Leticia Chiochetta, Marília Persoli e Nani Barbosa, pelas práticas e descobertas inspiradoras que realizamos juntas.

Agradeço à Patricia Zuppi, Chris Madeira Kaya Mujeuin, Giselly Brasil, Vanessa Benites Bordin e Márcia Abujamra pelas deliciosas conversas, sopas, pães e ajuda mútua em todo o processo que vivemos junto à nossa orientadora nos encontros das orientandas.

Agradeço à Juliana Jardim e Antonio Januzelli (Janô) que com muita generosidade acompanharam todo o processo de Iniciação Científica realizada por mim em 2007. À Juliana Jardim agradeço também a breve experiência no grupo de estudos práticos. A vontade de encontrar silêncio e brincar com palavras se multiplicou a partir daqueles encontros.

Amauri Falseti e Cia. Paideia de Teatro: agradeço todos os maravilhosos momentos de criação artística. Os anos em que tudo isso ainda não era, para mim, ofício, foram cheios de amor. Obrigada Livia Guidi e Ana Luiza Junqueira pela primeira parceria no palco e pelos encontros sempre afetuosos.

Agradeço aos funcionários do CAC-ECA-USP, desde 2005.

Agradeço a todos que, de alguma forma, seja em conversas informais ou em experiências práticas, ajudaram no nascimento e desenvolvimento das ideias deste projeto.

Agradeço, finalmente, a todos os músicos, atores e performers que com suas vozes me fazem encontrar minha voz.

Resumo

Este trabalho busca construir um pensamento contemporâneo sobre voz a partir da investigação do trabalho do ator com a voz e com a palavra na Cia. Club Noir, companhia teatral fundada em 2006 e com sede na cidade de São Paulo (SP). O texto retoma alguns movimentos e ideias que ao longo do século XX fomentaram uma nova concepção de voz, som e silêncio. A partir das relações entre corpo, voz, leitura textual e emissão no trabalho do ator, constrói um pensamento que dialoga com a música e a poesia experimental. A prática da Cia. Club Noir, focada na exploração da palavra e experimentação da linguagem, constitui um rico material para a construção de um pensamento sobre voz nos processos contemporâneos de criação. Este trabalho compreende palavra como som e sentido simultaneamente e mais do que analisar o trabalho da companhia teatral em questão, pretende levantar novas perspectivas para o entendimento da voz.

Palavras-chave: voz, palavra, som, silêncio, ator, performance

Abstract

This paper aims at constructing a contemporary thought on voice, having as its basis the investigation of voice and word use of actors of the Cia. Club Noir, a theater company from São Paulo (SP) founded in 2006. The text looks back at some movements and ideas that have been influential in the creation of new concepts of voice, sound and silence, and, taking into account the relations between body, voice, text reading, and emission, builds up a thought that establishes a dialogue with music and experimental poetry. The praxis of the Cia. Club Noir, which has as its focus on the study of word and language experiments, consists of a rich material for the construction of a thought on the use of voice in the contemporary creation processes. This work considers words to be the combination of sound and sense and intends not only to analyze the work of the theater company, but also to raise new perspectives for the understanding of voice.

Keywords: voice, word, sound, silence, actor, performance.

Cena do filme Viver a Vida, de Jean-Luc Godard, de 1962.

Trecho do diálogo entre Nana e o Filósofo.

Nana senta-se com o Filósofo para um café. E diz:

- É estranho. De repente não sei o que dizer, sempre acontece comigo. Sei o que quero dizer. Mas quando vem o momento de falar, eu não falo.

- Sim, claro.

- Porque alguém tem sempre que falar? Muitas vezes, não devia falar e sim ficar em silêncio. Por mais que alguém fale, menos as palavras significam.

- Eu descobri que não podemos viver sem conversar.

- Eu gostaria de viver sem conversar.

- Isso seria bom, não seria? É como amar alguém ainda mais. Mas isto não é possível.

- Por quê? Palavras devem expressar exatamente apenas o que queremos dizer. Elas nos traem?

- Mas nós as traímos também! Devemos ser capazes de nos expressar. Penso: alguém como Platão ainda pode ser entendido. Ele escreveu em grego há 2.500 anos. Ninguém conhecia a linguagem, pelo menos não exatamente. Ainda que algo aconteça, devemos ser capazes de nos expressar. E nós devemos.

- Por que devemos? Para entender uns aos outros?

- Nós precisamos pensar e para pensar precisamos das palavras. Não há outro caminho para pensar. Para nos comunicar, precisamos falar, esta é nossa vida.

- Sim, mas isto é muito difícil. Eu acho que a vida deveria ser fácil.

- *Eu acredito que alguém só aprende a falar bem, quando renuncia à vida por algum tempo. Este é o preço*

- *Então... falar é fatal?*

- *Falar é quase uma ressurreição em relação à vida. Conversar é um outro modo de viver diferente daquele quando não falamos. Então para viver assim, precisamos passar através da morte para a vida sem palavras. Eu talvez não esteja me expressando claramente, mas existe um tipo de devoção que impede uma pessoa de falar bem até alguém ver a vida com desinteresse. Nós nos equilibramos, por isso passamos do silêncio para as palavras. Oscilamos entre os dois, porque este é o movimento da vida. (...)*

- *Então pensamento e conversa são a mesma coisa?*

- *Eu acredito que sim. Platão já disse, isto é uma velha ideia. Alguém não pode distinguir o pensamento das palavras que os expressam. Um momento de pensamento só pode ser compreendido através das palavras.*

- *Então, alguém pode falar e correr o risco de mentir?*

- *Sim, mentiras também são partes da nossa jornada. Erros e mentiras são muito semelhantes. (...) Alguém procura e não encontra a palavra certa. (...)*

- *Como alguém pode ter certeza de ter encontrado a palavra certa?*

*Tornar imprevisível a palavra não será uma
aprendizagem da liberdade?*

Heidegger

Sumário

Introdução

Considerações sobre voz 12

Novos valores 18

O percurso da Voz

EU FALO: EU EXISTO 21

palavraconcretudepalavra 27

Poesia sonora 36

Tudo vibra: o som ao redor 42

Ator e espectador: a Conversa 47

O Silêncio Sonoro

John Cage 51

A música de todos os sons e o piano preparado 53

Movimento e Indeterminação 61

4'33'' 68

Silêncio no ar: Noir 71

A Performance da Palavra

Breve genealogia de um novo ator	78
Descobrir a própria voz	85
A leitura como performance	92
Vozes que constroem espaços	100

Considerações Finais

Do Allegro ma non troppo do século XIX ao Presto:

o andamento do século XX	109
Pausa para meditação. <i>Adagio sostenuto</i>	110

Bibliografia	116
---------------------	-----

Introdução

Considerações sobre voz

No teatro praticado e estudado hoje, no Brasil, muito se fala e se vê a respeito do corpo. A partir da segunda metade do século XX, o corpo passou a ser investigado intensamente nas escolas de formação, nos estudos teóricos e práticos e nos processos de criação. Os movimentos de contracultura, a revolução sexual e a procura da integração entre mente e corpo, a partir dos anos 60, foram fundamentais para essa retomada consciente do corpo. Estabeleceu-se inclusive um forte diálogo com expressões do corpo fora do âmbito exclusivo do teatro: a dança moderna e contemporânea, a *performance art*, as danças tradicionais de várias culturas, o circo, entre outras. Os corpos ‘acordaram’ e, revitalizados, reivindicaram seu lugar nas expressões cênicas e performáticas. Esta nova postura permeou o movimento de revisão de antigas teorias sobre o corpo. Muitas destas novas concepções articulam conhecimentos de várias áreas do saber, como a Filosofia, a Biologia, a Psicologia e a Semiótica. O mesmo não pode ser dito a respeito da voz. No campo do teatro, apesar de voz *ser* corpo, há um número menor de estudos específicos relativos a ela. Podemos localizar artistas e iniciativas que empreenderam investigações da voz, mas, se comparadas à investigação do corpo, há uma notável defasagem. No âmbito teórico essa diferença também existe, pois embora nas últimas décadas a voz se tornasse objeto de estudo específico para várias correntes de pensamento, ainda é escassa, em todas as áreas, a bibliografia que se propõe a investigar o que é *próprio da voz*.

Adriana Cavarero, filósofa e cientista política italiana¹, coloca que “no registro da voz ecoa a condição humana da unicidade” (CAVARERO, 2011: 22).

¹ Adriana Cavarero ensina Filosofia Política na Universidade de Verona e é professora visitante da Universidade de Nova York. Destaca-se como estudiosa do pensamento feminista e de Hannah Arendt.

A voz constitui o fato, impossível de ser ignorado, de que as ondas sonoras ganham *forma própria*, de acordo com cada emissor.

A voz é o equivalente daquilo que a pessoa única possui de mais escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua auto-revelação por meio da emissão da voz. Tal revelação procede justamente de dentro pra fora, avançando no ar em círculos concêntricos na direção do ouvido alheio. Mesmo do simples ponto de vista fisiológico, ela implica uma relação. (CAVARERO, 2011: 19)

Para Cavarero, a escassez de estudos da voz deve-se, principalmente, à “inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne.” (CAVARERO, 2011: 23). A Filosofia, durante séculos, desenvolveu-se a partir de categorias universalizantes e desvocalizadas tais como Sujeito, Ser, Pensamento. Já no contexto do século XX, os saberes dirigidos ao fenômeno da palavra e da linguagem, ou seja, os estudos linguísticos, tratam da Voz sem ocupar-se com a singularidade de cada voz. O enfoque da linguagem como código não mostra, na voz, o *próprio* da voz. Os estudos sobre a oralidade, outra disciplina moderna centralizada no estudo da voz, também revela a mesma lacuna. A partir das noções de transmissão, escritura e performance, este campo de estudo admite que na poesia oral “o semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se à musicalidade do vocálico.” (CAVARERO, 2011: 25) O âmbito vocálico e sonoro, observado primeiramente na poesia épica homérica, opera na poesia em geral, tanto oral quanto escrita, e os estudos sobre a oralidade recuperam o lado musical da linguagem.

Seu livro *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal* (ver bibliografia) é uma obra fundamental para os estudos da voz.

Entretanto, a dimensão vocálica também se refere à uma voz genérica e ignora a condição de unicidade:

Tanto para os estudos sobre as culturas orais quanto para os estudos sobre a vocalidade dos textos não existem vozes que, comunicando-se, comunicam sua unicidade. Existe voz: uma voz sem dúvida radicada na carnalidade dos corpos, mas uma voz de todos e de ninguém. (CAVARERO, 2011: 26-27)

Ciente da carência de estudos focados no próprio da voz, Cavarero se empenha neste objetivo. A partir de diferentes recortes temporais, a autora mostra como o *logos* perdeu a voz, e termina seu livro abordando uma política das vozes. O recorte que nos interessa é sua iniciativa em pensar a relação entre *voz e palavra como uma relação de unicidade*. Para a autora, a palavra é o destino da voz humana, e “o comunicar-se vocálico da unicidade, ainda que exclusivamente inerente ao registro do som, é também essencial a essa destinação.” (CAVARERO, 2011: 29). Pensar a fala humana passa por pensar uma comunicação que se dá a partir de várias unicidades, ou seja, a partir da pluralidade das vozes. O ato de falar é relacional e além ou aquém dos conteúdos contidos nas palavras, comunica-se a realidade acústica, empírica e material das vozes singulares.

Tendo em vista o que é próprio da voz, este trabalho nasce da seguinte questão: qual o lugar da voz, hoje, no teatro? Que voz é essa, qual sua história, que possibilidades futuras aponta? A pergunta geradora e instalada é ampla, e respondê-la é o desafio. É praticamente impossível fechar a questão de forma absoluta, pois há, obviamente, tantas vozes quanto seres humanos. Assim como na expressão contemporânea há muitos *teatros* e *corpos* possíveis, também é assim com a voz. O que podemos chamar de *voz contemporânea*, contempla

várias vozes que surgiram e se transformaram durante o século XX. E no âmbito do teatro, abordar a voz conseqüentemente nos leva ao texto e às palavras.

Mesmo com a grande diferença no aporte criativo e teórico entre corpo e voz, também nesta última existe uma diversidade que não pode ser ignorada. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, defende que dentre as várias expressões cênicas da contemporaneidade há o “*Teatro das Vozes*”: modos de ação com a voz capazes de emancipá-la, revelando, ao mesmo tempo, suas possibilidades:

O teatro pós-dramático opera uma peculiarização, mas sobretudo uma *disseminação* das vozes, o que de modo algum se limita aos efeitos sonoros eletrônicos ou outros recursos técnicos. Encontram-se a modulação e a gradação da *voz solo* (...); a concentração *coral* e a *dessacralização* da palavra; a exposição da *pshysis* das vozes no grito, no gemido, nas vociferações animais, na sua espacialização arquitetônica. Simultaneidade, poliglotismo, coro e ‘árias-gritos’ contribuem para que o texto se torne um libreto semanticamente irrelevante e um espaço sonoro sem limites precisos. (...) Desfazem-se as fronteiras entre a linguagem como expressão da presença viva e a linguagem como material linguístico pré-estabelecido. A realidade das vozes se torna ela mesma um tema. A voz é arranjada e ritmada segundo padrões formal-musicais ou arquitetônicos, manipulada por meio de repetição, distorção eletrônica e sobreposição até o ponto da incompreensibilidade, exposta como ruído, grito etc., exaurida pela mistura, separada dos personagens até tornar-se incorpórea. (LEHMANN, 2007: 257)

O recorte de Hans-Thies Lehmann é amplo e confere um início de resposta à pergunta inicial: qual o lugar da voz, hoje, no teatro? Como mostra o autor, é um lugar de exploração formal capaz de tornar a realidade das vozes um tema. Uma vez que as vozes tornam-se tema e podem ocupar um lugar

antes inexplorado no teatro, como pensá-la, a partir da cena, naquilo que ela possui de próprio?

Se o próprio da voz “não está no puro som, mas sim na unicidade relacional de uma emissão fônica que (...) anuncia e leva a seu destino o fato especificamente humano da palavra” (CAVARERO, 2011: 30), o teatro mostra-se, talvez, assim como a música, um local privilegiado para o estudo da voz. Desde sua gênese, entre outros aspectos igualmente importantes, esta forma de arte lida com a atualização vocal, no instante de uma relação presencial, de *palavras* e *sons*. Ressaltamos o cuidado com a acústica na Antiguidade Clássica, evidenciado nas arenas gregas que percebiam na transmissão das palavras e sons um valor inestimável.

Encontramos na Cia. Club Noir, companhia teatral sediada na cidade de São Paulo (SP), um rico objeto de pesquisa no que se refere ao trabalho com a voz e com a palavra. No panorama da produção contemporânea brasileira, a Cia. Club Noir é uma das companhias onde o ator pode explorar profundamente o texto teatral. Assim sendo, a voz e suas possibilidades ocupam um lugar profícuo de investigação e fundamentam as relações entre texto e contexto, ou seja, movimento, gesto, luz, montagem. A Cia. Club Noir foi criada em 2006 pelo diretor e dramaturgo Roberto Alvim e pela atriz Juliana Galdino com o objetivo de encenar prioritariamente autores contemporâneos. Para conhecer a companhia vejamos o que os próprios criadores dizem sobre seu trabalho:

Em virtude das Poéticas dos novos autores, houve a necessidade de criação e conceituação de abordagens e técnicas originais no que concerne à atuação/encenação destas obras. Surgiu assim a pesquisa da companhia, que ao longo de seus anos de existência, assimilou novos integrantes à sua formação. (...) Nosso trabalho em arte é norteado pela criação de espetáculos que traduzam cenicamente as obras de autores contundentes, provocativos, desestabilizadores; criadores de Poéticas que nos levam a

reconstruir o modo como percebemos, pensamos e sentimos o mundo. (...) Somos uma companhia que investiga, sobretudo, a palavra e seu poder de construção de realidades e de estímulo ao imaginário da plateia, construindo Poéticas que se pautam, fundamentalmente, na exploração inusual da fala humana – e nos silêncios que se contrapõem à ausência desta fala. (ALVIM, 2010)²

Para a Cia. Club Noir não há sujeito, mas sim *falante*; não há personagem, mas sim *modos de subjetivação*; não há indivíduo e sim *emissor*. A concepção de voz não está centrada na semântica das palavras, mas sim na exploração, por parte do ator, de suas infinitas possibilidades, como som e sentido. Além da criação artística, a Cia. Club Noir produz também um rico pensamento teórico, por meio do qual podemos adquirir meios para expandir a leitura dos espetáculos. Parte desse pensamento está na primeira publicação de Alvim, *Dramáticas do Transumano*, publicada em 2012 e fonte de pesquisa para a dissertação. Para Roberto Alvim e Juliana Galdino, uma questão estética é sempre uma questão existencial. Ao contrário do que se possa imaginar, toda operação formal é uma operação existencial e pensamento e ação, vida e obra não são instâncias separadas: formam um todo.

Roberto Alvim divulga intensamente as ideias e pressupostos artísticos da Cia., por meio de oficinas, cursos de dramaturgia e discussões nas redes sociais. Em entrevista concedida à autora no dia 05 de maio de 2012, Roberto afirma que utiliza a plataforma do *Facebook* como uma espécie de *Ágora Virtual*, onde divulga suas ideias e desenvolve pensamento crítico em diálogo com os demais usuários que se interessam por essa troca. Portanto, até o momento em que esta dissertação foi finalizada – julho de 2013 -, muitas das ideias da Cia. Club Noir podiam ser encontradas nas publicações de Alvim em seu perfil na rede social *Facebook*. Também foram fundamentais os seguintes materiais: o *Dossiê Tríptico*, publicado na *Revista Sala Preta* número 10, a

² Disponível em no site oficial da companhia: www.ciaclubnoir.com.br

entrevista realizada com Roberto Alvim pela autora e o texto *Dramáticas do Transumano*, escrito por Alvim e publicado na *Revista Antro Positivo*, em outubro de 2011. Além dos materiais teóricos, também foi fundamental para a dissertação a oficina prática de interpretação realizada pela autora em 2010, na sede da Cia. Club Noir. A experiência da oficina permitiu-nos aproximar do processo de criação, complementando a experiência como espectadora dos vários espetáculos.³ Como veremos, essa experiência foi crucial para a construção do terceiro capítulo da dissertação.

Novos valores

Foi no final do século XIX que a linguagem, fundamento da cultura ocidental desde o Renascimento, começa a entrar em um processo de crise. Há o começo da substituição da sociedade agrícola, dominante por milhares de anos, pela sociedade urbana industrializada e tecnocrata. Também é o momento de invenção de novas tecnologias – como o telefone (Graham Bell) e o rádio (Nikola Tesla e Marconi), primeiras tecnologias de transmissão de sons para longas distâncias - e, entre os anos de 1880 e 1900, o imperialismo expansionista que dividiu o imenso continente da África entre as potências europeias. Nietzsche, em 1876, escreve que “a linguagem, em todo lugar, está doente; o fardo dessa doença pesa e impede o desenvolvimento do homem. (...) O homem não consegue mais se expressar.” (NIETZSCHE apud FISCHER-LICHTE, 1997: 61) O código da linguagem, sistema flexível que permite às pessoas expressarem suas emoções e comunicarem-se umas com as outras, desintegrou-se e não podia mais dar conta nem de expressar emoções nem da comunicação entre os homens. A crise da linguagem ao final do século XIX

³ Acompanhei, como espectadora, quase todos os espetáculos da Cia. Club Noir até o momento, a saber: *Anátoma* (2007), *O Quarto* (2008), *Comunicação a uma academia* (2009), *Tríptico* (2010) – projeto de três espetáculos –, *Peep Classic Ésquilo* (2012) – projeto de seis espetáculos – e algumas peças da *Mostra Brasileira de Dramaturgia Contemporânea* (2012/2013).

acaba se tornando uma crise da percepção e cognição como um todo: “Como a linguagem não é mais capaz de estruturar ou controlar a percepção e a cognição, o mundo parece se desmoronar.” (FISCHER-LICHTE, 1997: 62) As palavras tornam-se turbulências que não mais colaboram para a interpretação da realidade. Para se superar a crise cultural da virada do século, era preciso não somente re-estruturar a linguagem, mas também suas relações com outros meios. Nesse contexto, o movimento de *re-teatralização* do teatro defendido pelas vanguardas europeias do começo do século XX pode ser descrito como uma das tentativas para desconstruir o sistema semiótico tradicional do ocidente e para vislumbrar possíveis soluções para a crise. As teorias das vanguardas, seus vários manifestos e experimentos criativos constituem a procura por novos sistemas de comunicação e, em última instância, por uma nova forma de relação e percepção da realidade. Os experimentos com a palavra, com o som e com a voz estão incluídos nesta busca.

O questionamento da realidade, da linguagem e as pesquisas com a voz seguiram-se ao longo do século XX e começo do XXI, ramificando-se em poéticas variadas. Atualmente, a Cia. Club Noir não é a única companhia interessada em novos usos da linguagem e da voz. Ao abordar texto, linguagem e fala na expressão teatral contemporânea, Hans-Thies Lehmann coloca que

O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais da ‘linguagem poética dos modernos’, pode ser entendido como tentativa de restituição (...) de um espaço e de um discurso sem *télos*, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade. (...) Também na voz, no timbre e na vocalização se articula uma negatividade no sentido de uma rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade, a qual é constitutiva do discurso poético dos modernos. (...) A palavra se constitui em toda a sua amplitude e volume como sonoridade e como um ‘dirigir-se a’, como significado e apelo. (LEHMANN, 2007: 247)

No trabalho da Cia. Club Noir há uma rejeição do imperativo lógico-linguístico e a palavra reivindica sua identidade sonora, e não somente semântica. Assistir a determinadas peças desta companhia pode se assemelhar à escuta de uma *obra musical* ou *poética sonora*. Portanto, para investigar as relações entre voz, palavra, som e silêncio no contexto da Cia. Club Noir, recorreremos a conceitos da música e da poesia experimental. O objetivo do trabalho não é uma análise que visa conclusões. Estamos abordando uma companhia de teatro jovem, nascida em 2006, em plena atividade e transformação. Mais do que estabelecer teorias sobre o que é feito lá, partimos do que já foi trilhado no âmbito da voz e da palavra no contexto da Cia. Club Noir para alçarmos a reflexão sobre voz para um patamar ainda pouco explorado no teatro, no qual relacionam-se conceitos de algumas disciplinas para uma compreensão contemporânea da voz, capaz de evocar a condição de unicidade de cada emissor.

O primeiro capítulo - *O percurso da Voz* – é dedicado a alguns movimentos do século XX que estão na gênese de uma nova concepção de voz; movimentos e ideias que, de alguma forma, a Cia. Club Noir é sem dúvida herdeira. No segundo capítulo - *O Silêncio Sonoro* - abordamos a concepção de silêncio proposta por John Cage e estabelecemos relações entre o legado de Cage e o trabalho sonoro da Cia. Club Noir, que por sua vez faz um uso incomum do silêncio no teatro. No terceiro e último capítulo - *A Performance da Palavra* - detalhamos as relações entre corpo, voz, leitura textual e emissão no trabalho da companhia investigada. Nosso objetivo é delinear um pensamento contemporâneo da voz: sem absolutismos, queremos dialogar com diferentes campos do saber e contribuir para a ampliação do entendimento da voz no teatro. Esta não é apenas mero instrumento do ator a serviço de uma expressão artística, mas também a própria realidade relacional acústica e material que pode nos remeter aos seres únicos que somos, atores e espectadores.

O percurso da Voz

EU FALO: EU EXISTO

Segundo Alvim,

A linguagem é pensamento; e o pensamento é o modo como configuramos o mundo. Quando determinados autores focam seu interesse na linguagem, o que eles fazem é atacar – em sua base – o modo como percebemos/construímos o mundo. Ao abordar a linguagem, desconstruí-la ou reconstruí-la de maneira inusual (através de arquiteturas linguísticas que propõe habitações distintas da vivência cultural hegemônica: outros modos de subjetivação), é a própria maneira como pensamos (e portanto todo o modo de nos relacionarmos com o mundo) que é afetado. Criam assim – através de uma manipulação formal da linguagem, que para cada autor se dá de modo diferente e com intenções diferentes -, POÉTICAS que nos proporcionam novas ferramentas para compreendermos (e até redefinirmos) nossas vidas. (ALVIM, 2010: 109)

O trabalho com o texto e com a palavra é um dos pilares fundamentais da Cia. Club Noir. Para Roberto Alvim, é na linguagem que construímos e apreendemos uma construção de realidade. As obras que a Cia. vêm produzindo ao longo dos anos não pretendem reproduzir, de modo mais ou menos deformado, o real, e sim apresentarem-se como uma meditação sobre o real. Uma meditação sobre o modo como percebemos – e construímos, pela linguagem – o real.⁴ É sob esta perspectiva que se estrutura o trabalho da Cia.: a palavra é um material absolutamente concreto. Na construção de uma realidade, a palavra é uma espécie de tijolo fundamental, ou seja, o material primeiro e necessário para que exista algum tipo de edificação.

⁴ ALVIM, Roberto. *O desastre na escuridão (Apontamentos para a construção de uma Poética do Inominável)*. In: Revista Sala Preta, nº10. São Paulo: CAC-ECA-USP, 2010.

A construção arquitetônica – modo pelo qual o homem particulariza o espaço - é construída a partir de ideias e materiais. Diferentes materiais, escolhidos para a configuração de determinadas ideias, provocam diferentes experiências de habitação – pensemos nas especificidades da madeira, concreto, barro, aço. Janelas emolduradas com aço estimulam o olhar diferentemente de janelas emolduradas com madeira. Alvim, ao falar de *arquitecturas linguísticas*, pretende manipular a palavra não somente como um tipo específico de material, mas como um jogo que inclui as diferentes características possíveis dos materiais de construção. A concretude da palavra, existindo simultaneamente como som e sentido, é o cerne do trabalho dos atores da Cia. Para habitar diferentes arquiteturas, é necessário, portanto, recorrermos a uma ampla gama de materiais. Segundo Alvim, trata-se de “trabalhar com a *produção de diferentes espécies de intensidade*, que se sucedem em elipses de tempo/espaço muito mais próximas da *lógica da poesia* que da *lógica da prosa*.” (ALVIM, 2010: 111). A Cia. Club Noir centraliza sua pesquisa cênica longe das noções de caracterização de personagem e reprodução do real. O vocabulário que Alvim utiliza para falar de sua compreensão da voz empresta termos das artes visuais (planos, texturas) e da música (estereofonia, vibrações), como podemos verificar no trecho abaixo:

A voz constrói PLANOS: avança (para fora do palco); recua (para dentro dele); cria transparências através das quais podemos vislumbrar algum aspecto; bloqueia completamente nosso acesso; estimula nosso imaginário, nos permitindo ver em nosso espaço mental; nos trás de volta para o aqui-agora da sala de espetáculos. A voz: música que cria diferentes planos, produzindo uma espécie de efeito estereofônico (estereofonia que não é apenas sonora, mas que transita por esferas sensoriais, imagéticas, conceituais). Criadora de véus translúcidos e de sólidas barreiras; criadoras de texturas e vibrações que enchem o espaço de sensações inomináveis; e de fatos-linguagem. Trânsito permanente entre evocação e invocação. Nem nos confina inteiramente à frieza da superfície, e nem recua todo o tempo para trás dela, mas escava planos que saem uns de dentro dos outros. (ALVIM, 2010: 113)

A fim de ampliarmos a compreensão desta palavra visual, sonora, arquitetônica e performática, faremos a partir de agora uma longa digressão. A abordagem das palavras como material concreto para a construção de realidades possui um longo e rico percurso durante todo o século XX. Vale retornarmos ao início desse século para compreendermos como a pesquisa da Cia. Club Noir é herdeira de uma série de ambições e ideais artísticos empreendidos por artistas diversos. Na presente dissertação estamos falando do trabalho artístico de uma companhia teatral, mas a genealogia que iremos mapear nas páginas seguintes tem seu foco não na história do teatro, mas sim na poesia experimental e na música. Pretendemos reunir conceitos diversos que possibilitem uma abordagem criativa e transdisciplinar do trabalho com a voz e a palavra na prática artística da Cia. Club Noir. A escolha por esta abordagem de maneira alguma é arbitrária. Justifica-se por três razões principais. A primeira delas está nas próprias palavras de Roberto Alvim:

Quando percebi que muito já havia sido feito na história do teatro para se pesquisar as possibilidades do corpo, me decidi pela voz. Pensei que ao pesquisar a voz eu poderia encontrar algo e deixar uma contribuição mais interessante.⁵

A segunda razão refere-se a uma importante característica dos processos contemporâneos de criação: a dissolução das fronteiras entre as linguagens e as experiências híbridas. Uma vez que os processos artísticos têm se tornado cada vez mais ricos em inventar seus próprios meios e a troca de informação tornou-

⁵ Comentário realizado por Roberto Alvim em entrevista concedida a autora no dia 05 de maio de 2012, na sede da Cia. Club Noir. Neste ponto, além da escolha de Roberto pela voz, devemos lembrar da parceria com a atriz Juliana Galdino, esposa de Roberto e também fundadora da Cia. Juliana integrou o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do diretor Antunes Filho entre 1996 e 2006, participando de vários espetáculos e alcançando notável reputação como atriz. O conhecimento trazido por Juliana Galdino acerca dos treinamentos, técnicas e abordagens da voz apreendidas dentro do CPT encontraram na parceria com Roberto Alvim terreno fértil para florescerem. Entre Roberto e Juliana, além do casamento conjugal, podemos dizer que houve o casamento das aspirações artísticas.

se uma realidade incontornável, os estudos teóricos também se utilizam de diferentes ferramentas, contribuindo para que as análises sejam, elas também, criativas. Acreditamos que as teorias precisam ser revistas, presentificadas e contextualizadas para que sirvam como instrumental de análise e pesquisa. Conceitos fechados e estanques que se impõem sobre uma prática não nos interessam.

Entre o grupo de pesquisadores que desde os anos cinquenta vêm se dedicando ao crescente exercício híbrido da linguagem teatral, citamos Ileana Diéguez Caballero. Conforme o teatro dialoga com outras linguagens - a dança, o vídeo, a *performance art* - surge a necessidade de novos paradigmas de pensamento. Para a autora, a teoria existente para pensar o teatro centrado no texto dramático não mais abarca as novas expressões cênicas. Caballero certamente se insere no grupo de pensadores que aproximam a arte da vida, a fim de abrir caminhos para compreendermos as novas expressões, linguagens e processos teatrais. Segundo a autora:

A arte que hoje acontece em algumas cidades do mundo significa um desafio para os olhares ortodoxos que seguem pensando na produção artística de forma segmentada. (CABALLERO, 2011: 17)

Pretender estudar a arte cênica que hoje acontece em múltiplos cenários urbanos e artísticos da América Latina implica em nos interrogar sobre as características, molduras e contaminações nas artes contemporâneas, assim como seus entrecruzamentos e diálogos com a realidade (...) Abrir um espaço de reflexão sobre a constituição das atuais teatralidades liminares neste continente não só implica em desenvolver uma análise sobre seu complexo hibridismo artístico, mas também considerar as suas articulações com o tecido social no qual estão inseridas. (CABALLERO, 2011: 21).

É preciso, portanto, que para cada processo e obra artística colocada em foco, se desenvolva olhares particulares, específicos, contextualizados.

Acreditamos que a prática artística da Cia. Club Noir ocupa este lugar. Trata-se de uma prática singular, que pede um estudo particularizado e desvinculado das categorias segmentadas de análise.

As Dramáticas do Transumano, expressão cunhada por Alvim, pretendem construir novos moldes arquetípicos, explodindo não somente as construções formais cênicas canônicas, mas também o solo sob o qual elas se construíram e se mantêm vivas.

Uma narrativa é um método de sentido. Como todo método, trás consigo uma ideologia – ao se impor, impõe também uma determinada imagem do humano. Essa imagem é, desde há muito, hegemônica. Aceitá-la significa aceitar que a vida humana consiste em uma determinada coisa – e é contra esta norma que nosso teatro se coloca. (ALVIM, 2010: 114)

A terceira razão, finalmente, que justifica o estudo da história da poesia experimental e o enfoque sobre a voz preferencialmente a partir da ótica da música é o pouco conhecimento que os atores possuem a respeito deste universo. Acreditamos que o diálogo com esta história é de extrema importância, contribuindo para a formação de atores-artistas em consonância com a amplitude da contemporaneidade: conhecimento transdisciplinar, múltiplo e polifônico. O ator deve conhecer e investigar continuamente sua voz, o ambiente sonoro em que se insere e as demais vozes envolvidas na ação, para expressar-se na linguagem cênica e/ou performática. No contexto das escolas de formação de atores, muito pouco ou nada é transmitido e experimentado nesta direção. Como veremos, as experiências desenvolvidas pelos artistas da poesia fonética e da poesia sonora contribuíram decisivamente para uma nova concepção da voz. Devemos incluir aqui, também, o legado de John Cage – tema do capítulo seguinte da dissertação - e a prática dos artistas contemporâneos da

voz, como o trabalho desenvolvido pela performer Meredith Monk, por exemplo⁶. Como nos diz Wania Storolli⁷:

Novos parâmetros vocais surgem simultaneamente em diversas linguagens artísticas, na música, no teatro, na poesia experimental, em processos que se contagiam mutuamente. As mudanças nos critérios estéticos ocorrem durante todo o século XX e cooperam para o surgimento de uma voz que abandona os padrões de uma impositação tida até então como ideal, tal como o *Bel Canto*, e se deixa povoar por gritos, sussurros, gemidos, sons guturais, assobios, estalos de língua, e muitas outras possibilidades do aparelho fonador. Este também é um período, em que a investigação do corpo ganha maior importância no âmbito do fazer artístico. A voz percebida na sua relação com o corpo é o centro de muitas experimentações, revelando-se para alguns artistas como elemento propulsor de seus processos de criação. É através do processo de investigação das possibilidades da voz que alguns artistas conseguem firmar-se como artistas criadores e desenvolver linguagens artísticas singulares. No contexto da experimentação a ação vocal passa a incorporar toda e qualquer possibilidade de emissão, deixando de se organizar a partir de critérios estéticos pré-definidos. A voz revela-se então como som, como uma linguagem em si mesma. (STOROLLI, 2011: 1122)

A configuração de uma nova vocalidade, que abarca estéticas vocais que extrapolam o *bel canto*, na música, e não se apoiam exclusivamente na interpretação do texto dramático, no teatro, estruturou-se ao longo do século XX. Esta nova estética que inclui o ruído, os vários sons possíveis do aparelho fonador e uma nova vivência do corpo é fruto de três grandes influências: as pesquisas teatrais – Antonin Artaud, aqui, é seu maior representante, as

⁶ Além de Meredith Monk, Cathy Berberian, David Moss, Diamanda Galás, Demetrio Stratos, Fátima Miranda, Jaap Blonk, Joan La Barbara, Laurie Anderson e Shelley Hirsch são alguns importantes artistas que pesquisam ou pesquisaram a *vocal performance art* durante as últimas décadas. Um passeio pelas obras desses artistas nos dá a dimensão das inúmeras possibilidades da voz. O site UBU (<http://www.ubu.com/sound/>) é o maior acervo digital de obras sonoras, onde é possível escutar os artistas citados cima, além de obras emblemáticas da poesia fonética e sonora.

⁷ *Performatividade da Voz e Processos de Criação*. In: XXI Congresso da ANPPOM 'Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas'. Uberlândia: UFU, 2011: 1122-1127

pesquisas poéticas dos poetas da poesia fonética e sonora e as transformações por que passou a música no século XX, com todos seus questionamentos e proposições. Visto que o trabalho da Cia. Club Noir dialoga com a poesia, elegemos, portanto, abordar o percurso da poesia experimental. Acreditamos que o trabalho de Antonin Artaud e dos demais pesquisadores teatrais que se dedicaram à voz são extremamente importantes. É preciso, neste campo, evocar o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski e o *Roy Hart Theatre*⁸, fundado por Roy Hart. Optamos por este recorte e não nos estenderemos sobre tais pesquisadores, devido à própria definição da Cia. Club Noir sobre aquilo que criam. Segundo Alvim, “trata-se de um teatro que dialoga com a poesia”. (ALVIM, 2012: 103)

Colocadas as razões, faremos a seguir um retorno às vanguardas históricas a fim de relacioná-las ao tema central da dissertação.

palavraconcretudepalavra

A poesia fonética e a poesia sonora abriram caminhos importantes para uma nova concepção da voz e da palavra. Segundo Susie Becker, cantora e pesquisadora brasileira da atualidade,

É sabido que após o surgimento da escrita e o seu incrível ascendente desenvolvimento, a oralidade, a transmissão oral e a sua conseqüente força e veemência vão se enfraquecendo, se perdendo e praticamente saem de cena. A poesia torna-se então, majoritariamente, uma literatura escrita, para ser lida em silêncio. Não que não houvesse eventualmente declamações, mas, digamos, não era essa a intenção primeira. Perde-se a intenção da

⁸ Roy Hart foi aluno de Alfred Wolfsohn, que após a experiência como soldado na Primeira Guerra Mundial tornou-se professor de canto e desenvolveu novas abordagens para a voz. Para Wolfsohn a voz é o *músculo da alma* e seu discípulo, Roy Hart, difundiu suas pesquisas nos anos 60 através do Roy Hart Theatre. Noah Pikes, integrante e co-fundador do Roy Hart Theatre publicou em 1999 o livro *Dark Voices – the Gênesis of Roy Hart Theatre*, onde estão contidos os principais valores relativos a voz desenvolvidos por Roy Hart.

presença, da corporeidade, da espacialidade do corpo e da voz. Essa dimensão é que vai ser resgatada pela poesia fonética e sonora como um dos seus pressupostos primordiais. (BECKER, 2008: 62)

A poesia fonética nasceu no período das vanguardas históricas do começo do século XX e permaneceu até o surgimento e desenvolvimento da aparelhagem eletromagnética. Localizamos no Dadaísmo e no Futurismo Italiano e Russo o surgimento e o desenvolvimento desta forma de arte. Já a poesia sonora aparece a partir da década de 50 do século XX e permanece até os nossos dias, agora incluindo também o ambiente digital. A poesia fonética acontece e se desenvolve em solo europeu, surge com os poetas futuristas e dadaístas com o objetivo principal de criar uma linguagem destituída de carga semântica, em sua investigação primordial dos sons dos fonemas. A poesia sonora também nasce na Europa e se irradia para as Américas e outros pontos do globo, principalmente após a intensa troca de informações desencadeada pela internet. A poesia sonora inclui, além da descaracterização do idioma, os ruídos do ambiente, os sons eletrônicos gravados e outras possibilidades que se somaram com o desenvolvimento dos laboratórios eletroacústicos. Segundo Becker,

A poesia fonética, ou sonora, é aquela poesia que evita usar a palavra como mero veículo de significado, e a composição do poema ou texto fonético está estruturado em sons que requerem uma realização acústica. No entanto, diferencia-se da poesia declamada ou recitada tradicional através da introdução de técnicas fonéticas, ruídos e por seu caráter experimental. Nos poemas fonéticos, desenvolvem-se elementos básicos da música como intensidade, dinâmica, ritmo, cor timbrística, duração, etc. Não se trata de palavras e música, mas música das palavras através da mídia voz. (BECKER, 2008: 63)

A estética futurista e o Cabaret Voltaire foram fundamentais para o desenvolvimento da poesia fonética. O aparelho fonador é objeto de intensa

investigação por parte dos artistas envolvidos nestes movimentos. Vejamos detalhadamente cada um deles.

O Futurismo foi um movimento internacional concebido pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti e anunciado primeiramente em um manifesto publicado em francês na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro*, no dia 20 de fevereiro de 1909.⁹ Entre este momento e o começo da Primeira Guerra Mundial, em 1914, mais de uma dezena de manifestos foram publicados e acompanhados por incontáveis artigos na imprensa. Durante este mesmo período, ocorreram manifestações e exposições futuristas em teatros e galerias de cidades de toda Itália, além de Paris, Londres, Berlin, Bruxelas, Amsterdam, Munique, Rotterdam, Moscou e São Petesburgo. O Primeiro Manifesto Fundador do Futurismo, de 1909, é muito conhecido por seus onze princípios que glorificam a ação e a violência e desprezam qualquer tipo de tradição. Para Marinetti, o passado estava morto e os museus eram verdadeiros cemitérios. Além disso, também desprezava a noção de raciocínio e incitava os poetas a odiarem as bibliotecas.

As primeiras Noites Futuristas (Seratas) foram apresentadas quinze anos depois do escândalo causado por Ubu Rei. Isso acontecia em 1910, onze meses após a publicação do Manifesto de Marinetti, no qual este convidava os artistas a “cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada.” Os futuristas já tinham se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações que degeneravam em brigas e frequentemente terminavam com prisões. Além do poeta Marinetti o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella. Suas apresentações incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais. (GLUSBERG, 1987: 12)

⁹ NASH, J.M. *El Cubismo, El Futurismo y El Constructivismo*. Barcelona: Labor, 1975.

O futurismo italiano busca nas *parole in libertà* a construção da nova sonoridade da vida moderna. Os artistas compunham seus poemas como colagens de substantivos que evocavam imagens diversas, sem o uso de adjetivos, advérbios, verbos ou signos de pontuação. As diretrizes de como o poema deveria ser dito estão no manifesto “A declamação dinâmica e sinóptica”¹⁰, escrito por Marinetti, onde o italiano afirma que “quer libertar o ambiente intelectual da velha declamação estática, pacifista e nostálgica e criar uma nova declamação dinâmica, sinóptica e guerreira.”¹¹ O manifesto contém onze apontamentos. Embora o foco, aqui, não seja detalhar cada um deles, vale nos determos na segunda e terceira diretrizes. São elas, respectivamente: “Desumanizar completamente a voz, retirando sistematicamente todas as suas modulações e matizes” e “desumanizar completamente o rosto, evitando todas as expressões faciais e piscadelas.”¹² Ao estabelecer como parâmetros a desumanização da voz e do rosto, Marinetti quer afastar-se da fala e da expressão facial cotidianas. Aqui a pesquisa da Cia. Club Noir encontra um ponto de convergência com a estética futurista. As diferentes *arquiteturas linguísticas* propostas por Alvim começam na desconstrução da fala cultural hegemônica, ou seja, a fala cotidiana. É no momento histórico das vanguardas europeias, portanto, que começamos a ver uma nova concepção da palavra e da voz. Esta concepção, gerada no bojo da era moderna, é hoje recriada, desdobrada e radicalizada na linguagem cênica singular da Cia. Club Noir.

Voltemos ao poema futurista. Este deveria emergir da página, ser recitado em voz alta e ganhar relevo com os movimentos das pernas e braços daquele que lê. O acompanhamento por diferentes instrumentos de percussão era também sugerido e poderiam haver declamações simultâneas por mais de um emissor. Segundo Becker,

¹⁰ Disponível em www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html

¹¹ Tradução da autora

¹² Tradução da autora

Nas poesias futuristas, os elementos gráficos como corpo da letra, direção espacial, disposição das palavras, tipo de fonte, ganham total importância, pois funcionam como uma referência sonora para fortísimos, pianíssimos, crescendo e diminuendos, e passam a ser igualmente uma composição gráfica, isto é, um objeto gráfico, referência para uma série de trabalhos posteriores que caminharam nessa linha, como a poesia concreta brasileira. (BECKER, 2008: 65)

A estética futurista foi importante para mostrar a relevância da voz como elemento primordial e abraçou, sem concessões, o advento da *máquina*, o que exerceu profunda influência nos caminhos que a voz e a música trilharam nas décadas seguintes. Segundo a pesquisadora brasileira Heloísa Valente,

Nosso século é marcado, desde os primeiros anos, pela invasão do barulho: máquina a vapor, locomotiva, serra elétrica, caldeira, automóvel, britadeira, motocicleta, bate-estacas, avião a jato... Fato inédito, jamais presenciado, o funcionamento da máquina não atendeu apenas à indústria crescente nos grandes centros urbanos. Recebida com entusiasmo por um considerável número de intelectuais, a máquina trazia embutida a ilusão de domínio humano sobre a natureza, resquício de um pensamento positivista, aliado a uma euforia face aos avanços técnico-científicos de então. Tal é o clima que toma conta do Ocidente, nas duas primeiras décadas do século, sobretudo após o advento do avião e do automóvel. A máquina foi bem recebida pelos artistas. Foi a mola propulsora do Futurismo, “o primeiro grande movimento intelectual que serviu de modelo para numerosas escolas artísticas e literárias na Europa” (BERNARDINI, 1980: 11) e de outros movimentos de vanguarda que lhe sucederiam. Podemos afirmar que o Futurismo foi diretamente responsável pela instauração de uma sensibilidade nova, nas diversas manifestações artísticas. Aliás, esta afirmação é proferida pelos pintores futuristas, em seu manifesto técnico de 11 de abril de 1910: “Vocês nos crêem loucos. Nós somos, ao invés, os Primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada.” (VALENTE, 1999: 30)

A busca da liberdade de criação e de uma expressão sonora, expressas com veemência nos manifestos futuristas, e a procura por uma sensibilidade transformada, também são valores fortemente presentes no movimento Dadaísta.

Mas seriam os dadaístas que realmente se aprofundariam na poesia fonética. Encontramos já em 1897, um dadá antes do movimento Dadá propriamente, o qual irá eclodir em 1916, em Zurique, Suíça. O alemão Paul Scheerbart publica em 1897 o poema Kikakoku e em 1905, Christian Morgenstern publica Das große Lalula. Notamos referência aos idiomas infantis, às rimas cantadas, aos idiomas artificiais, à onomatopeia e à imitação dos animais. (BECKER, 2008: 69)

Apesar de sua curta duração – apenas cinco meses – foi no Cabaret Voltaire que ocorreram importantes experimentações vocais da poesia fonética. A decomposição da língua e a exploração da sonoridade dos fonemas foi uma das investigações centrais do Cabaret. Muitas das improvisações-show lá ocorridas serão parcialmente retomadas anos depois, em 1961, pelo grupo *Fluxus*.

O poeta alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings, sua futura esposa, abriram em Zurique o Cabaret Voltaire. Ambos vinham de Munique e seu cabaré se assemelhava aos cafés-cabarés daquela cidade. (...) O programa do Cabaret de Ball incluía leitura de poemas, execução de performances musicais e exibição de pinturas, e acabou atraindo a atenção de dezenas de artistas e amantes da arte aos quais o horror à guerra conduziu à neutra Suíça. Entre os colaboradores de Ball se encontravam o romeno Tristan Tzara, o alsaciano Hans Harp e o alemão Richard Huelsenbeck. Depois de cinco meses, desentendimentos com o proprietário do local forçaram o fechamento do famoso Cabaret Voltaire. Nesse meio tempo Tzara, Harp e Marcel Janko partiram para a fundação do Dadá, sem contar com muito entusiasmo por parte de Ball e Huelsenbeck. Por quinze anos, esse movimento de ‘anti-arte’ viria congrega as maiores figuras de vanguarda do

século na França, Itália, Alemanha e Espanha além de gerar, dos seus rescaldos, o movimento surrealista. (GLUSBERG, 1987: 14)

Ao contrário dos futuristas que acreditavam nas máquinas, na velocidade, nas indústrias, os dadaístas duvidavam de tudo. Hugo Ball inventou a anti-arte, a anti-poesia, “versos sem palavras” ou “poema de sons”, juntamente com seus companheiros Tristan Tzara e Marcel Janko, entre outros. No Cabaret Voltaire, Zurique, 1916, Ball estreou seu poema Gadgi beri bimba e Karawane. Vestido com roupas de cartolina e chapéu de feiticeiro, declamando como que em transe e provocando a plateia, o Dadá desenvolveu, desde o início, uma atividade poética de natureza teatral. (BECKER, 2008: 70)

Tristan Tzara, Marcel Janko e R. Huelsenbeck exploraram, juntos, o poema simultâneo, onde os participantes assobiam, cantam, falam e fazem ruídos. Segundo RoseLee Goldberg:

A noite de 30 de março marcou um novo avanço: “Por iniciativa de Tzara, Huelsenbeck, Janko e Tzara declamaram (pela primeira vez em Zurique e no mundo todo) os versos simultâneos de Henri Barzun e Fernand Divoiré, bem como um poema simultâneo de sua própria autoria” Ball definiu o conceito do poema simultâneo da seguinte maneira: Um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assoviam etc. ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça se dá a conhecer por meio dessas combinações. Em tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer de sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um rrrr arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes, etc) são superiores à voz humana em energia.” (GOLDBERG, 2006: 48)

Em 14 de julho de 1916, o Manifesto Dada de Hugo Ball exprime claramente o humor irreverente e subversivo do movimento. Vejamos um trecho¹³:

Uma palavra internacional. Apenas uma palavra e uma palavra como movimento. É simplesmente bestial. Ao fazer dela uma tendência da arte, é claro que vamos arranjar complicações. (...) Como conquistar a felicidade eterna? Dizendo Dadá. Como ser célebre? Dizendo Dadá. Com gesto nobre e maneiras finas. Até à loucura, até perder a consciência. (...) Dadá é a alma-do-mundo, Dadá é o Coiso, Dadá é o melhor sabão-de-leite-de-lírio do mundo. (...) Leio versos que não pretendem menos que isto: dispensar a linguagem. (...) Não quero nenhuma palavra que tenha sido descoberta por outrem. Todas as palavras foram descobertas pelos outros. Quero a minha própria asneira, e vogais e consoantes também que lhe correspondam. (...) Assim podemos ver perfeitamente como surge a linguagem articulada. Pura e simplesmente deixo cair os sons. Surgem palavras, ombros de palavras; pernas, braços, mãos de palavras. Au, oi, u. Não devemos deixar surgir muitas palavras. Um verso é a oportunidade de dispensarmos palavras e linguagem. (...) A palavra, quero-a quando acaba e quando começa. Cada coisa tem a sua palavra; pois a palavra própria transformou-se em coisa. Porque é que a árvore não há de chamar-se plupluch e pluplubach depois da chuva? E porque é que raio há de chamar-se seja o que for? Havemos de pendurar a boca nisso? A palavra, senhores, é uma questão pública de suprema importância.

O movimento dadaísta era menos um estilo e mais uma atitude, uma expressão de revolta contra as instituições e convenções vigentes, uma posição de combate. As manifestações dos grupos dada são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo do choque e do escândalo, procedimentos típicos das vanguardas de um modo geral. Um dos aspectos mais importantes desta vanguarda é a formação de uma corrente de artistas – poetas, cineastas, músicos – empenhados fortemente em prol de uma arte

¹³ Disponível em http://www.ubu.com/papers/ball_dada-manifesto.html. Acessado dia 05/06/2012. Livre tradução da autora.

subversiva e revolucionária, visando a desestruturação de nacionalismos e convenções engessadas. O dadaísmo forneceu grande inspiração para movimentos posteriores, como o Surrealismo, derivado dele, a Arte Conceitual, o Expressionismo Abstrato e a Pop Art americana. O Dadaísmo é antiartístico, antiliterário e antipoético. É um movimento contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório. Joga a favor da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não, da anarquia contra a ordem, da imperfeição contra a perfeição. Portanto, em seu rigor negativo é também contra o Modernismo, isto é, contra o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Abstracionismo, julgando-os em última análise subprodutos daquilo que foi ou está para ser destruído, isto é, dos novos pontos de cristalização do espírito, o qual jamais deve ser aprisionado, mas deve estar sempre livre, disponível, solto no contínuo movimento de si mesmo, na contínua invenção da sua existência. O Dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O gesto, portanto, mais do que a obra é o que interessa ao Dadaísmo.

Relembrar as vanguardas históricas nos dá substrato para compreender a pesquisa da Cia. Club Noir. Nosso interesse, aqui, não é somente histórico. A radicalidade sem concessões que a Cia. Club Noir materializa em suas obras nos mostra, talvez, que foram necessárias muitas décadas para que a busca de uma palavra fora dos domínios da semântica e dos sons culturalmente aceitos pudesse ser concretizada na criação teatral brasileira. Escutar poesia fonética é um interessante meio de compreender as revoluções da voz e do som. Os artistas fonéticos realizaram repetições, alongamentos de vogais,

experimentações com as consoantes que resultaram todo tipo de ruído. As experimentações da poesia fonética são bastante similares a um dos exercícios do treinamento da Cia. Club Noir¹⁴: o exercício do *fonemol*, onde o ator experimenta a produção dos mais diferentes sons, pesquisando na emissão de sua voz diferentes timbres, volumes, durações e emoções. Como foi dito anteriormente, podemos escutar poesia fonética no site Ubuweb¹⁵, o maior acervo digital de arte sonora - recomendamos a escuta de algumas obras, pois acreditamos que isto complementa a compreensão das ideias centrais do capítulo. A poesia fonética empreende uma busca por novas possibilidades vocais, e contém sons que nos remetem ao lúdico e às brincadeiras de criança - e que, certamente, revelam um corpo absolutamente não cotidiano. Apreendemos sons que parecem vir de todas as línguas, ao mesmo tempo que não são de nenhum idioma específico. Assumimos, aqui, que escuta e emissão estão relacionadas, portanto, esta nova emissão exige e cria uma nova escuta, assim como a escuta deste novo mundo industrial e repleto de máquinas engendra no corpo uma nova emissão. Trata-se de um movimento que se auto-alimenta da escuta/emissão, emissão/escuta. Sobre este tema dedicaremos atenção especial no final do capítulo. E, ainda, no âmbito da escuta, a noção de silêncio é fundamental. O silêncio é também uma forte característica na Cia. Club Noir, e será abordado no próximo capítulo.

Poesia sonora

Nos anos 50 surgem os estúdios eletroacústicos e, com eles, a poesia sonora, um desdobramento da poesia fonética agora com as possibilidades geradas pelas novas tecnologias. Assim como sua antecessora, a poesia sonora tem como fundamento a experimentação com a voz, mas, agora, os

¹⁴ O exercício foi realizado pela autora na oficina de 2010.

¹⁵ As obras estão disponíveis em <http://www.ubu.com/sound/>

procedimentos tecnológicos permitem que o som vocal seja manipulado e transformado. Com o uso dos equipamentos, os fonemas podem ser alongados, distorcidos, sobrepostos, cortados. Os músicos concretos e eletrônicos se interessam pela organização de qualquer som, incluindo os de origem vocal, e do encontro da voz com os procedimentos eletrônicos do som, surgem os mais variados experimentos dentro da música eletroacústica¹⁶.

Diversos suportes de gravação foram criados ao longo dos anos, como o disco vinil e o K7, e as captações do som passaram a ser realizadas em estúdios eletrônicos. Estes estúdios possuem também equipamentos de equalização, efeitos e mixagem, que permitem agir diretamente sobre o campo acústico de modo detalhado, por modulação, variação de velocidade, reverberação, produção de ecos e utilização múltipla de sintetizadores. Como a poesia sonora está intrinsecamente relacionada aos suportes tecnológicos, não nos interessa, aqui, nos aprofundarmos em suas características e em seus principais expoentes¹⁷. Como já dissemos, o que nos interessa na poesia sonora é a concepção da voz como objeto sonoro, capaz de criar infinitas possibilidades

¹⁶ A história da música eletroacústica tem seu marco inicial em outubro de 1948 com a difusão do Concert de Bruits pela Radiodiffusion-Télévision Française, RTF. As obras apresentadas eram uma série de pequenos estudos musicais realizados por Pierre Schaeffer na RTF e que refletiam seu interesse pelo som e suas propriedades musicais e acústicas, investigadas desde 1942 no Studio d'Essai (que em 1946 passaria a se chamar Club d'Essai), dirigido pelo próprio compositor. Os materiais utilizados por Schaeffer eram gravações de sons de origens diversas (passos, vozes, máquinas), que eram posteriormente trabalhados e remontados no estúdio. Schaeffer iria cunhar o termo *musique concrète* em 1948 para designar essa música realizada a partir do material sonoro gravado e trabalhado experimentalmente por meio de montagens, colagens e outros tipos de transformações (por oposição a uma concepção tradicional de música que partia de abstrações sonoras preconcebidas, as quais podiam ser notadas em uma partitura e realizadas posteriormente por meio de instrumentos musicais). Durante as décadas de 50 e 60 diversos estúdios, laboratórios e centros de pesquisa dedicados à produção musical por meios tecnológicos foram se formando por todo o mundo.

Texto sobre a história da música eletroacústica encontrado na Enciclopédia de Arte e Tecnologia da Instituição Itaú Cultural, acessado em 05/06/2012: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=m%C3%BAsica+eletroac%C3%BAstica>

¹⁷ Para uma melhor compreensão da poesia sonora sugerimos a leitura da dissertação de Brenda Marques Pena. PENA, Brenda Marques. *A poesia sonora como expressão da oralidade. História e desdobramentos de uma vanguarda poética*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. A autora aborda a história da poesia sonora, sua origem e desdobramentos, apresentando conceitos de oralidade, escritura, ruído, silêncio e ritmo. A dissertação também contém uma série de entrevistas com Boris Schnaiderman, Wilton Azevedo, Vera Casa Nova, Ricardo Aleixo, Marcelo Dolabela e Lúcio Agra, pesquisadores e artistas da poesia sonora em território brasileiro.

expressivas. A poesia sonora parte da ideia de que a poesia nasce antes do texto escrito e do discurso e não depende dele para existir. É aqui que esta rica forma de arte dialoga com o trabalho vocal da Cia. Club Noir.

É necessário ressaltar que paralelamente às experimentações da poesia em ambiente eletroacústico, há a investida pela via da performance, ou seja, pela via do corpo. Nos anos 60 e 70 diversos artistas, por meio do discurso do corpo, procuraram novas possibilidades da voz. Não nos aprofundaremos sobre tais obras, nem sobre as características da *performance art*, mas colocaremos dois exemplos a fim de ilustrar a gama de experimentações realizadas na época. Yoko Ono realizou o happening OBRA PARA VOZ DE SOPRANO (Outono 1961). Sua obra consistia em ações que estavam descritas da seguinte maneira:

Grite.

1. – contra o vento
2. – contra a parede
3. – contra o céu

Laurie Anderson realizou em 1976 a performance *Por instantes*. A performance era executada ao violino em um prato de toca-discos “viofonográfico”, com uma agulha colocada no meio do arco. A gravação é de sua própria voz. Na performance, Laurie acompanha seu “viofonógrafo” também com sua voz, interpretando canções. A performance também incluía sequências cinematográficas e partes faladas. (GOLDBERG, 2006: 163) As diversas experimentações com a voz dos anos 60 e 70, com ou sem o uso de tecnologias, são parte fundamental da mudança de perspectiva em relação à voz ocorrida no século XX. Simultaneamente à poesia sonora, os diversos experimentos passaram a colocar a voz em um lugar antes inexistente: como palavra, a voz deixa de ser mero veículo comunicacional. E

como som, passa a ser *corpo*, descotidianizado, expressivo, infinito, repleto de possibilidades.

O maior referencial da poesia sonora é a voz. É ela que lhe confere razão e sentido. Voz apoiada em um corpo que se quer pleno, livre, que, apoiado por recursos tecnológicos, fixa em fitas magnéticas os sons mínimos do corpo. (...) Todas as possibilidades e potencialidades vocais são trabalhadas a partir de um corpo que passa a ser revelado. (BECKER, 2008: 92)

O espaço de resistência em que a poesia sonora está inserida é o de ruptura da linguagem escrita, por uma oralidade complexa que, a partir de um conhecimento da fonética das palavras, busca a interação com o som e os ruídos, dentro de um processo de significação. O poema sonoro integra elementos e linguagens diversas no processo de montagem, numa relação intersignica e intermídia, não de colagem, mas de fusão dos signos. (PENA, 2007: 21)

Na poesia sonora o ouvido é olho. Contrapondo-se ao texto impresso, que se lê solitariamente com o olho, o texto-som é sonorizado, e “lido” com o ouvido. O texto-som se situa no meio do caminho entre literatura e música, sendo que seu elemento de sustentação é o som, em detrimento da sintaxe e da semântica. No poema sonoro a linguagem recupera sua origem primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana. A palavra, em liberdade, mostra seu potencial. Um aspecto fundamental da poesia sonora, que não pode ser esquecido, é o aspecto da performance e do corpo.

Seja nos hábitos ou nas artes, o corpo hoje vai à desforra selvagem contra séculos de opressão (...) O corpo se descobre como o único lugar no qual se opera o encontro entre a linguagem e o mundo (...) Certamente pode-se falar em termos semiológicos do corpo como emissor de palavras; mas o corpo respira, trabalha, sofre e morre, coisa que nenhum signo jamais fez. A Poesia Sonora, situando-se desde o início sobre um plano distinto da textualidade,

reivindica-se de pertencer à ordem daquilo que respira, trabalha e morre. (ZUMTHOR, 1992: 141)

A voz – a Poesia Sonora – não só preenche o espaço, mas o habita, recobre-o, constringe-o a dizer-se na sua própria linguagem de espaço. Com isso, no seu próprio ser e enquanto modo de existir, a Poesia Sonora é teatro. Aspira a inserir-se em todas as mídias experimentais, a apropriar-se dos seus efeitos, propondo-se como arte eventualmente total, cuja vocação é romper os cânones, de interditar a reconstituição de técnicas fechadas num universo que sabemos fundado sobre puras vibrações de energia. (...) Ela tende a coligar tudo: a experiência corporal, mental, estética, mas num nível tão profundo que se pode conceber ainda um hálito de um nascimento. (...) Trata-se simplesmente de um ato que empenha, aqui e agora, aquele que o faz. (ZUMTHOR, 1992: 143)

É pela presença de corpos vivos que a performance implica o real. A poesia sonora, mesmo lidando prioritariamente com a voz, nos chama para a experenciação de um corpo pulsante.

Ser um performer, para um autor, é tornar-se intérprete de si mesmo. (...) No limite, a noção mesma de autor se dissipa: o acento se desloca para a própria performance, na sua unicidade, na sua não-repetibilidade, na sua individualidade acústico-visual, que faz do ouvinte espectador um co-produtor da obra proposta à sua atenção. (ZUMTHOR, 1992: 143)

Ao falarmos de poesia sonora, precisamos, também, abordar as mudanças na concepção de ambiente sonoro. Paralelamente às pesquisas com a voz e com a palavra, os artistas das vanguardas também empreenderam ações no sentido de ampliar e transformar a concepção da música e do som como um todo. O italiano Luigi Russolo deve ser lembrado, pois foi o criador do movimento *Bruitism* – podemos traduzir como Ruidismo. No dia 11 de março de 1913 Luigi Russolo enviou uma carta ao pianista Balilla Pratella. A carta é considerada um manifesto futurista e nela podemos encontrar as ideias centrais

de uma nova concepção da música e do som, na qual os ruídos, antes desprezados pelos compositores, passam a ser considerados elementos musicais. Anos depois John Cage irá empreender diversos experimentos para transformar a noção de escuta e de silêncio. Dedicamos o capítulo seguinte a John Cage, que será estudado mais detalhadamente, uma vez que o silêncio é uma característica fortemente presente nas obras da Cia. Club Noir. Sobre Russolo, Valente coloca que

A excitação pela continuidade, a polirritmia, a extensa gama de microtons, a percussividade da máquina inspiraram o artista plástico Luigi Russolo a criar, na década de 1910, uma série de instrumentos, os entoa-ruídos (*intonarumori*), ancestrais dos geradores de frequência: crepitador, zumbidor, gotejador, sussurador, sibilador, trovejador, entre outros. A euforia de Russolo pela máquina manifestava-se de forma exaltada: “O ouvido humano chegará no estágio em que os motores e máquinas das nossas cidades industriais serão um dia conscientemente atonais e então todas as fábricas serão transformadas numa orquestra intoxicante de ruídos.” (VALENTE, 1999: 30)

O ouvido humano, nas grandes metrópoles, pode ter se transformado como previu Russolo, mas essa mudança não pode ser exatamente mensurada, uma vez que estamos inseridos no contexto e não é nosso foco principal. O que não podemos esquecer é o fato de que a industrialização dos grandes centros urbanos e o desenvolvimento tecnológico apresenta um duplo resultado. Por um lado houve um saldo significativo em relação à linguagem musical do século XX e XXI. A música, seja com a presença da voz ou não, passou a incorporar e experimentar uma gama infinita de sons, levando a linguagem musical a lugares nunca antes imaginados. Por outro lado, entretanto, a atividade industrial, o crescimento das cidades e o desenvolvimento tecnológico transfiguraram radicalmente a *paisagem sonora*. Aqui devemos nos deter nesta questão, pois,

como colocado anteriormente, escuta e emissão estão relacionadas. Portanto, averiguar a natureza da *paisagem sonora* que escutamos é ponto fundamental para a investigação da emissão da Cia. Club Noir.

Tudo vibra: o som ao redor

A expressão *paisagem sonora* é atribuída ao compositor e pesquisador em música R. Murray Schafer¹⁸, que a define como campo de estudo acústico, qualquer que seja ele. A expressão refere-se tanto a ambientes reais quanto abstratos. São exemplos de paisagem sonora uma composição musical, um programa de rádio, um meio ambiente acústico. (SCHAFFER apud VALENTE, 1999: 32) Basicamente *paisagem sonora* designa os sons ouvidos num determinado período de tempo, num determinado lugar. Dado que a paisagem sonora é vinculada aos processos sócios-comunicativos, culturais, históricos, políticos, entre outros, está sujeita a constantes mudanças. E, ao analisarmos as transformações da paisagem sonora do Ocidente, veremos que ela se torna cada vez mais barulhenta.

O motor a combustão interna constitui hoje o som fundamental da civilização contemporânea (...). Nas sociedades industriais avançadas, o cidadão médio pode, no decorrer de um mesmo dia, manobrar vários motores a combustão interna (automóvel, motocicleta, caminhão, trator, gerador, cortador de grama,

¹⁸ “Murray Schafer, indo na direção do entorno sonoro, dos sons a nossa volta, do ambiente acústico, da conscientização de que estamos indubitavelmente imersos em sons o tempo todo, irá propor um *ouvido pensante* para a *paisagem sonora*. “O ouvido pensante”, título do livro que escreveu no final dos anos 60 do século XX, mostra que todos os sons fazem parte das possibilidades musicais, e assim propõe uma “escuta pensante”, isto é, uma escuta consciente desse fato, consciente da “paisagem sonora”, e consciente do fato de poder tornar os ambientes sonoros menos poluídos e mais agradáveis. *Soundscape*, paisagem sonora – um termo criado por ele a partir das palavras *sound* e *landscape* – e que se refere aos sons ouvidos num determinado período de tempo num determinado lugar qualquer, transformou-se numa referência mundial para explicitar o contexto sonoro e originou o projeto *World Soundscape Project* (WSP). Liderados por Murray Schafer, pesquisadores da Simon Fraser University no Canadá, no final dos anos 60, criaram o conceito de paisagens sonoras e ecologia sonora, com a finalidade inicial de estudar o meio ambiente sonoro.” (BECKER, 2008: 149).

utensílios motorizados, etc). Ele terá, várias horas por dia, o barulho nos ouvidos. (SCHAFER apud VALENTE, 1999: 32)

Além dos motores movidos a combustão interna, atualmente estamos cercados também pelos motores elétricos. “Ambos os tipos de motor compartilham de uma mesma característica comum, cuja importância é preciso destacar: são invariavelmente de baixa informação, de alto índice de redundância.” (VALENTE, 1999: 32) Possuir alto índice de redundância equivale a dizer que os sons que emitem são repetitivos e aborrecidos. A vida nos grandes centros urbanos nos coloca em contato com um mundo repleto de barulhos repetitivos e cansativos, e é uma consequência inevitável, portanto, que tanta repetição acabe por moldar a escuta. Nossos ouvidos não possuem meio para evitar esta avalanche sonora:

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (SCHAFER, 1992: 55)

Nossos ouvidos, frente a essa paisagem sonora repleta de motores e alto índice de redundância, acabaram por gerar uma sensibilidade diferenciada. O aspecto que nos interessa, aqui, é a mudança na percepção decorrente de uma paisagem sonora que se transforma de *hi-fi* para *lo-fi*. O termo *hi-fi* é a abreviação do inglês *high fidelity* – alta fidelidade – e indica uma relação sinal/ruído satisfatória. Ou seja, aplicado ao estudo da paisagem sonora, um meio-ambiente *hi-fi* é aquele no qual os sons são distintamente percebidos, sem que haja perturbação ou efeito deturpador. Já o termo *lo-fi* é a abreviação de *low fidelity* – baixa fidelidade – e indica uma relação sinal/ruído insatisfatória.

Aplicado ao estudo da paisagem sonora, um meio ambiente *lo-fi* é aquele no qual os sinais são tão numerosos que acabam resultando em falta de clareza ou efeito mascarante.

Numa paisagem sonora *hi-fi* cada som é percebido na sua integridade, nitidamente, mesmo à distância, de maneira tão clara que é possível reconhecer sua origem. A paisagem sonora *hi-fi* está em via de extinção, uma vez que se caracteriza geralmente pelos sons que constituem o mundo natural em seu estado primitivo: o farfalhar de folhas de árvores, os ventos sibilantes, o movimento das ondas em alto mar. Ou ainda, em número reduzido, sons criados pelo homem, como as fontes (...). Numa paisagem sonora *hi-fi*, a menor intervenção sonora pode trazer mudanças de grande monta. (VALENTE, 1999: 33)

Enquanto na paisagem sonora *hi-fi* os sons são percebidos em sua integridade, na paisagem sonora *lo-fi* o que ocorre é o contrário. Para Schafer,

Os sinais acústicos individuais se perdem na população de sons. Um som nítido – um passo na neve, o sino da igreja no vale (...) desaparece no barulho generalizado. A perspectiva desvanece. Num cruzamento, numa cidade moderna, a distância é abolida, restando somente a presença. Há interferências em todos os circuitos e, para que sejam percebidos, os sons corriqueiros deverão ser cada vez mais amplificados. (SCHAFER apud VALENTE, 1999: 34)

A paisagem sonora *lo-fi*, realidade das grandes cidades, gradativamente está se expandindo para todo o planeta. É notável, portanto, que a transição da paisagem sonora *hi-fi* para *lo-fi* tenha transformado nossa sensibilidade em relação aos sons. Também estão incluídas nesse movimento de transformação todas as invenções tecnológicas que possibilitaram a gravação e reprodução do

som e, ainda, os equipamentos que nos permitem transportar o som, como os rádios transistores, os *walkmen* e, no começo do século XXI, os *Ipods* e *smartphones*. De maneira geral, duas mudanças principais ocorreram: mudanças nos ritmos corporais e mudanças na entoação da fala. (VALENTE, 1999: 38). É essa segunda que nos interessa. Uma evidência clara dessa mudança na entoação da fala é o hábito enormemente presente nas grandes cidades: aumentamos o volume de nossas vozes, em uma espécie de competição sonora com o ambiente e com a massa de sons que nos circundam. Quantas e quantas vezes não acabamos ‘falando mais alto’ na tentativa de tornar audível nossa voz. Em conversas ao telefone, nas ruas, em reuniões familiares e profissionais, nos shoppings, nos parques, dentro da rede de transportes. Murray Schafer também traz à tona outro dado interessante que aponta a mesma questão. Há um vínculo entre certas atividades cotidianas, lúdicas ou profissionais e a qualidade da modulação da voz. Muitos pilotos de automobilismo, por exemplo, apresentam uma fala pouco modulada e anasalada. O contato permanente com o som do motor em funcionamento acaba interferindo no modo de ouvir e, conseqüentemente, no de falar. Isto porque as máquinas produzem, geralmente, sons ritmados, sempre contínuos, que se propagam em linha reta – pensemos no som do ar condicionado por exemplo. O ouvido, então, capta essa paisagem sonora e modula a fala segundo esse modelo.

Ora, e o que todas essas evidências em relação à paisagem sonora dos grandes centros e à entoação da fala encontram diálogo com a Cia. Club Noir? Pois bem, colocamos aqui uma possibilidade. Se o cotidiano nas grandes cidades satura nossa audição e embota a sensibilidade auditiva e, conseqüentemente, altera em várias direções nossa emissão vocal, talvez a experiência com as peças da Cia. Club Noir nos possibilite uma vivência outra: mais consciente em relação aos sons e suas propriedades. Os trabalhos da Cia. Club Noir são peças curtas, com pouquíssimo movimento de cena e recursos de encenação minimalistas.

Plenas de som e silêncio, as peças em questão são um convite a uma escuta diametralmente oposta à escuta da cidade. Se a cidade, como vimos, constitui uma paisagem sonora *lo-fi*, a paisagem sonora das peças teatrais da Cia. Club Noir constitui um retorno à paisagem *hi-fi*. Em sua maioria os sons podem ser apreendidos em sua integridade: podemos nos ater à voz de cada ator, às palavras de cada fala, aos fonemas de cada palavra. Distinguimos os timbres, percebemos a voz fazendo-se corpo e entramos na dança dos sons vocais. Também percebemos de forma integral os recursos de sonoplastia como os fragmentos musicais e as gravações em *off* utilizadas pelo encenador Roberto Alvim. E, ainda, dependendo da localização espacial dos atores, podemos escutar a respiração do corpo e o som de seus passos.

As peças realizadas pela Cia. Club Noir são austeras e solicitam do espectador uma postura ativa e descongestionada. Quase sempre começam e terminam em um denso silêncio. Para fruirmos a experiência desta paisagem *hi-fi*, portanto, não devemos nos inclinar tanto em direção aos sentidos das palavras, mas devemos nos propor a *escutar* as palavras. Onde reside a diferença entre uma postura e outra? É possível essa distinção? “Me permita experimentar intensidades e não me diga nada (mas faça tudo isso com palavras).” (ALVIM, 2012: 40) A frase de Alvim, sob outro ponto de vista, coloca o mesmo problema. No contexto de uma peça teatral fortemente apoiada no texto e nas vozes dos atores, como experimentar intensidades sem procurar os conteúdos e sentidos das palavras? Pois bem, não se trata de escutar propriamente as palavras, mas aquilo que acontece *através* das palavras. As palavras por si só não interessam. Mas as palavras como meio para algo que as extrapola, as palavras *mágicas*, *oraculares*, estas sim são capazes de presentificar intensidades sem fazerem uso exclusivo da semântica.

O teatro deve ter a chance de tocar o infinito contido nas palavras (operação de *desencobrimto* do texto, no dizer de M. Heidegger). No teatro o que importa não é dizer (bem ou mal) o texto, mas trabalhar para que o texto faça ver, para que *as palavras nos transportem, nos desloquem, instaurem uma qualidade de experiência da ordem do enigma* (sempre polissêmico). (ALVIM, 2012: 102)

Entretanto, para tal, é preciso que ocorra não só o trabalho do ator, mas também a atividade por parte do espectador. Chegamos aqui ao último ponto que será abordado no capítulo: a escuta.

Ator e espectador: a Conversa

A respeito do tema escuta, é preciso evocar o médico francês Alfred Tomatis (1920-2001), otorrinolaringologista responsável pelo Método Tomatis. O Método Tomatis tem como objetivo melhorar o processamento auditivo através da escuta terapêutica de músicas clássicas, e pode ser indicado em uma série de casos como alterações de comportamento, aprendizagem de idiomas, deficiência auditiva, coordenação motora, depressão, dificuldade de aprendizado, gagueira e hiperatividade. Inicialmente Alfred Tomatis se interessou em entender por que um grande número de cantores profissionais de ópera tendia a perder suas qualidades vocais relativamente cedo, fato que os forçava a interromper suas carreiras. Nos anos 40 realizou uma série de experimentos que o levaram a concluir que nossa habilidade vocal e musical era diretamente vinculada com nossa capacidade de ouvir. No começo dos anos 50 Tomatis desenvolveu um dispositivo eletrônico, chamado ouvido eletrônico, para ajudar as pessoas a ouvirem melhor, seja para cantar ou falar; tanto para pessoas que queriam melhorar suas performances como cantores ou atores, como para pessoas com sérios problemas médicos de audição, fala e

comunicação. O ouvido integra as informações transmitidas pelo som, organiza a linguagem, nos dá a capacidade de perceber distâncias e de coordenar o equilíbrio corporal. Alfred Tomatis irá dedicar toda a sua vida de pesquisa ao ouvido, este importante órgão que começa a ser desenvolvido ainda no ambiente uterino. O Método Tomatis¹⁹ é extenso e nos interessa o pressuposto que fundamenta seus estudos: a audição é um dos principais fatores que contribuem para o bom desenvolvimento do indivíduo, escuta e emissão vocal estão inextricavelmente ligados e existe uma *postura de escuta*. Vejamos o que Tomatis diz sobre a escuta:

Se, propositalmente, sugerimos que o ouvido pode se colocar à escuta da música, é para sublinhar que ele pode também não se prestar a tal atitude. Porque trata-se de uma atitude. Colocar-se à escuta consiste em responder a um apelo de forma deliberada. (TOMATIS apud BECKER, 2008: 158)

O homem torna-se escuta total. Inúmeros fatores o demonstram, mesmo que não nos preocupemos em situar a escuta em seu verdadeiro nível e que não saibamos tomá-la como um fio condutor da organização que induz a estrutura humana (...). A escuta leva o homem a expandir-se numa dimensão mais vasta. Ela lhe revela sua inserção em um universo que ultrapassa, infinitamente, seus limites anatômicos. Liberto de seus limites físicos, graças a essa antena auditiva, ele se engaja num processo de total comunicação, em uma comunhão com seus pares. Através de sua escuta interior, o homem chega a se diluir no espaço sideral e consegue perceber e escutar, concomitantemente, sua própria interioridade material. Ele pode, assim, até dialogar com suas estruturas orgânicas. (TOMATIS apud BECKER, 2008: 159)

¹⁹ Informações mais detalhadas sobre o Método Tomatis podem ser encontradas em www.tomatis.com e www.tomatis.com.br, assim como uma visita ao Centro Tomatis no Brasil, localizado na cidade de São Paulo (SP).

O ouvido pode não se prestar a atitude da escuta, como coloca Tomatis. Entretanto, ao prestar-se a tal atitude, ela revela ao homem sua inserção em um universo que o ultrapassa. Como colocamos anteriormente, acreditamos que ao assistirmos as peças da Cia. Club Noir nos inserimos no contexto de uma paisagem sonora *hi-fi* e, para percebermos a riqueza do trabalho vocal dos atores, em sua máxima integridade, a escuta das palavras precisa estar além dos domínios da semântica. Os atores não cantam, não se trata de uma vertente de teatro musical, mas, com algum dimensionamento, podemos dizer que a escuta das peças da Cia. Club Noir se assemelha a escuta de uma peça musical. Ou se assemelha a uma experiência de escuta de poesia.

Trata-se de um teatro que dialoga com a poesia (em sua supremacia do significante e em sua enunciação do significado como um torvelinho labiríntico, assim como em sua instável construção elíptica do tempo, do espaço e do sujeito. (...) O prazer ligado à poesia é resultado da destruição e dissolução que ela causa ao sentido cultural das palavras. (ALVIM, 2012: 103)

A destruição do sentido cultural das palavras, como demonstramos, possui um longo e rico percurso dentro das artes no século XX. Essa desconstrução rumo a outros lugares acabou por trazer a questão da escuta. A Cia. Club Noir insere-se na corrente que, em pleno século XXI, presta-se a continuar essa dissolução semântica, aproximando o teatro da poesia, da música e das estéticas experimentais da voz. Para o espectador dialogar com poéticas desta natureza, que deslocam os sentidos culturais das palavras transformando-as em matérias desconhecidas, é preciso interagir a partir da postura de escuta. Uma escuta ativa.

A palavra significa por *diferença*. A imagem significa por *semelhança*. Quando evitamos qualquer procedimento cultural (mesmo no campo da gestualidade, por exemplo, ou da ordenação estrutural da obra), é por que queremos permanecer no terreno da *diferença em relação ao mundo* – recusando a apresentação de *modos de cultura* no palco e fazendo da experiência estética uma *experiência poética*, no sentido da transubstanciação dos sentidos e da revolução dos signos. Vem daí a dificuldade de diálogo que a obra estabelece com percepções acostumadas à facilidade das imagens ilustrativas. (ALVIM, 2012: 103)

Dedicaremos mais atenção à escuta no segundo capítulo, pois John Cage, tema do capítulo seguinte, também se dedicará a essa questão.

O Silêncio Sonoro

As três palavras mais estranhas

*Quando pronuncio a palavra Futuro,
a primeira sílaba já se perde no passado.*

*Quando pronuncio a palavra Silêncio,
suprimo-o.*

*Quando pronuncio a palavra Nada,
crio algo que não cabe em nenhum não ser.*

Wisława Szymborska

John Cage

No presente capítulo abordaremos o *silêncio* proposto por John Cage, relacionando-o com o *silêncio* presente e elaborado nas peças da Cia. Club Noir. Compreendemos o trabalho da Cia. Club Noir também como uma experiência sonora marcante e o diálogo com a poética de John Cage nos parece uma ponte possível para fundamentar esta análise, uma vez que parte do legado do compositor americano é a transformação das noções de *silêncio* e *música*. Essa mudança de paradigma oferece material substancial para pensarmos os caminhos da arte contemporânea e o diálogo entre as linguagens artísticas.

John Cage é um dos grandes artistas do século XX. Suas investigações influenciaram diversos campos da arte e contribuíram de forma seminal para a

dissolução das fronteiras rígidas entre elas. Ao romper certezas solidificadas com suas invenções e raciocínio provocativo, Cage amplia a figura do compositor e adentra a filosofia. O objetivo não é aprofundar de forma detalhada a vida e obra de John Cage, mas, antes de construir o diálogo com a Cia. Club Noir, é necessário falar um pouco sobre algumas fases de sua vida e determinadas características de sua extensa obra. Evocar Cage em uma pesquisa sobre uma companhia teatral é importante, pois no domínio das artes cênicas suas criações são pouco difundidas e analisadas. Cage realizou, ao longo de sua vida, diversas conferências, seminários, ensaios e leituras que frequentemente acompanhavam suas criações práticas. Grande parte deste material está reunido em duas coletâneas principais²⁰ e constituem uma fonte extremamente rica para o estudo de sua poética. O pensamento do artista ao longo de sua jornada foi o norte principal para a construção deste capítulo da dissertação. Aqui, há um aspecto interessante que justifica uma pequena digressão. Encontramos semelhanças e ressonâncias na escrita de John Cage e Roberto Alvim. Assim como Cage publicou artigos e conferências que integram sua poética, Alvim registrou em livro as ideias centrais de seu processo de criação e projeto artístico. Em ambos encontramos ideias que não são necessariamente encadeadas por causa e consequência. Os fragmentos nem sempre estão fundamentados em argumentos lógicos e lineares. As metáforas utilizadas nas obras criam imagens e enriquecem o pensamento dos autores. Nos dois casos, as citações de suas referências artísticas constroem uma escrita híbrida, com aforismos dispostos de forma atípica e palavras diagramadas de forma não tradicional no papel.

Para abordar a poética de Cage, os primórdios de sua vida e suas inquietações artísticas são importantes. Queremos esclarecer algumas circunstâncias, fatos e aspirações que fundamentaram os valores de sua

²⁰ Trata-se das coletâneas *Silence* e *A Year from Monday*, publicadas respectivamente em 1961 e 1967. Estas obras foram as duas referências principais para a pesquisa da dissertação e todos os trechos escolhidos foram traduzidos livremente pela autora. As edições utilizadas estão listadas na bibliografia.

poética, sem a obrigação de traçar uma biografia precisa. Para chegarmos até o silêncio de Cage, falaremos do *piano preparado*, uma de suas invenções mais revolucionárias, assim como a *indeterminação* em suas composições. O projeto cageano evoluiu com o passar dos anos e, evocar o percurso do artista, constrói um terreno seguro para, posteriormente, atravessarmos a ponte até a Cia. Club Noir.

A música de todos os sons e o piano preparado

John Cage nasceu em 5 de setembro de 1912 em Los Angeles, Califórnia. O contexto dos EUA à época do seu nascimento era de uma nação já bastante industrializada e independente e que assistia as tensões da Europa pré-Primeira Grande Guerra Mundial. Longevo, testemunhou praticamente todo o século XX e faleceu em 12 de agosto de 1992²¹. Seu pai era inventor e engenheiro elétrico e, em algumas entrevistas, Cage cita-o como forte influência em sua vida, ressaltando sua infância com liberdade. O impulso por criar coisas novas está diretamente relacionado ao fato de ter visto o pai investigar, experimentar e construir constantemente em sua casa. Cage estudou piano com sua tia quando criança, mas afirmou que nunca teve o perfil clássico de pianista ou músico:

Eu nunca me interessei pelas escalas. Eu tinha o que chamavam de 'beautiful touch', o que significa que você tem um senso de continuidade. Eu odiava escalas e qualquer coisa desse tipo, e eu ainda não gosto. Eu não tenho interesse na virtuosidade, *per se*. Eu sempre estive, e ainda estou, interessado na variação e na natureza da atividade musical que está fora do meu gosto e da minha inclinação particular. (CAGE in DUCKWORTH, 1999: 6)

²¹ As informações sobre a infância e juventude de John Cage foram retiradas de duas fontes principais: o artigo *A Composer's Confession*, de 1948, e a entrevista para William Duckworth em *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers* (ver bibliografia). O artigo *A Composer's Confession* está disponível em <http://issuu.com/musicworksmagazine/docs/cageconfessions>

Eu não tenho um ouvido para a música e eu não escuto música na minha cabeça antes de escrevê-la. E eu nunca tive isso. Eu não consigo lembrar uma melodia. (...) Eu simplesmente não tenho nenhuma dessas coisas que estão relacionadas ao solfejo, à memória e ao que podemos chamar de imaginação. Eu não tenho nada disso. Eu tenho outras qualidades que são, eu diria, mais radicais que essas. Mas a maioria dessas coisas que os músicos têm, eu não tenho. (CAGE in DUCKWORTH, 1999: 7)

Aos dezoito anos, em 1930, Cage foi estudar na Europa, onde ficou por quase dois anos. Já nessa época demonstrava interesse por vários campos do conhecimento e, durante este período, flertou com a arquitetura na França e compôs algumas pequenas peças musicais. Ao voltar para a Califórnia, começou a pesquisar composição através de improvisações com textos de natureza diversa. Seu interesse ia desde Ésquilo à prosa experimental de Gertrude Stein. Cage improvisava e tentava fazer suas primeiras notações musicais como autodidata. Foi com seu primeiro professor, o pianista Richard Buhling, que aprendeu noções de estruturação musical. Em 1933, passou a ter aulas com o compositor experimentalista norte americano Henry Cowell e, em 1934, foi para Nova York estudar com Adolf Weiss, aluno de Arnold Schoenberg²². No ano seguinte mudou-se para Los Angeles e começou a ter aulas com o próprio Schoenberg, figura extremamente importante na história da música contemporânea. Para Schoenberg, o estudo da Harmonia²³ era fundamental e

²² Arnold Schoenberg, compositor austríaco, foi o principal nome da Segunda Escola de Viena, que desenvolveu como principal valor a descoberta de diferentes sistemas para a composição musical. Na passagem do século XIX para o XX a música erudita europeia, baseada nos alicerces do tonalismo, estava em processo de esgotamento. A partir desse impasse, alguns caminhos começaram a ser buscados, e Schoenberg constitui uma das principais referências relativas a esse período. A Segunda Escola de Viena estava comprometida com a renovação da tradição musical do século XIX a partir das estruturas que a música era feita, ou seja, escalas, entidades harmônicas, entidades melódicas, etc. A revisão dessas estruturas para a criação de uma nova música, uma nova gramática musical, resultou no atonalismo livre e no dodecafonismo. (BECKER, 2008: 93-94)

²³ Em Música, Harmonia é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos (acordes) e engloba um conjunto de regras que se originam nos processos composicionais efetivamente praticados pelos compositores da tradição europeia a partir do fim da Renascença.

necessário partir dela para compreender as mudanças da música no começo do século XX. Muitas dessas transformações foram realizadas por ele próprio, ou seja, sem a apreensão das estruturas clássicas de composição não seria possível vislumbrar até onde a música poderia chegar e, assim, não seria possível tornar-se um compositor de vanguarda. John Cage tinha extrema dificuldade para entender Harmonia, e Arnold Schoenberg manifestou essa deficiência algumas vezes publicamente. Na mesma época em que John Cage começou a questionar se precisaria mesmo entender Harmonia para compor, começou a trabalhar com Oskar Fischinger²⁴, diretor de filmes abstratos de animação que desenvolvia um filme para *Hungarian Dances*, de Brahms. Cage ajudava Fischinger a manipular os objetos, e foi então que uma das ideias do cineasta começou a movê-lo em direção a outros caminhos. Oskar Fichinger dizia que cada objeto, cada material, tem um espírito, e para libertá-lo é preciso colocá-lo em vibração.²⁵ Foi então nesse período que John Cage começou a observar, mexer, percutir e investigar todo tipo de material e, assim, passou a se dedicar à música para percussão. Passou a observar a qualidade sonora dos objetos e começou a extrair sons de diferentes materiais, distanciando-se do projeto musical de Schoenberg e começando a delinear seu próprio caminho.

Em 1938, John Cage passa a fazer parte do quadro de professores da Cornish School de Seattle, onde foi responsável pelo acompanhamento percussivo das aulas de Bonnie Bird, jovem dançarina do grupo de Marta Graham²⁶ que havia fixado residência em Seattle com o intuito de implementar um programa de dança moderna na Cornish School. Nessa época, Bird viajava

²⁴ Oskar Fischinger foi o primeiro cineasta norte americano a pesquisar técnicas de animação abstrata, vários anos antes do surgimento da computação gráfica. Entre seus trabalhos, está uma contribuição com efeitos especiais para o filme *Woman in the moon* de Fritz Lang (1929).

²⁵ Sobre Oskar Fischinger, John Cage disse: “Ele, de fato, me disse aquilo que me abriu para o mundo dos ruídos. Ele disse: ‘Tudo no mundo tem um espírito, e esse espírito se torna audível quando o objeto é colocado em vibração.’ Ele fez com que eu comesse o caminho da exploração do mundo à minha volta, e isso nunca parou – bater, arranhar, esfregar tudo aquilo que eu toco com minhas mãos.” (CAGE in DUCKWORTH, 1999: 10).

²⁶ Marta Graham (1894-1991) foi uma coreógrafa norte-americana que revolucionou a dança, inventando uma nova linguagem de movimento com maior liberdade que contemplava outros elementos além da técnica do *ballet* tradicional.

pela costa oeste divulgando as técnicas de Marta Graham por meio de palestras e demonstrações. O encontro com Cage deu-se durante um festival de verão no Mills College, em São Francisco, em 1938. Alguns dias antes desse evento, como enviado de seu ex-mentor Henry Cowell, Cage apresentou-se ao jovem compositor de percussão Lou Harrison, que trabalhava no Mills College como acompanhador de dança. Devido ao interesse de ambos por música para percussão, logo ficaram amigos. Bonnie Bird precisava urgentemente de um novo acompanhante de percussão para trabalhar na Cornish, e aproveitou a ocasião para oferecer o cargo a Harrison, que acabou indicando seu novo amigo, John Cage, para a vaga. Bird convenceu o compositor a mudar-se para Seattle ao afirmar que a Cornish School possuía um grande set de instrumentos de percussão que ficariam a sua disposição (MILLER apud COSTA, 2004: 22). A parceria em Seattle foi bem sucedida e o grupo realizou várias apresentações em diversas cidades da costa oeste. Cage passou a compor ativamente para percussão, com instrumentos tão variados e inusitados como calotas de carro, gongo chinês e um piano com cilindro de metal dentro.

Contribuíram para a fascinação de Cage pela música percussiva as seguintes experiências: a performance de Edgar Varèse²⁷, da peça para percussão *Ionisation*, assistida em 1933 no Hollywood Bowl, o contato com o compositor experimentalista Henry Cowell, que o iniciou no estudo de música étnica entre os anos 1933 e 1934 e, ainda, as críticas de Schoenberg a respeito da falta de interesse do jovem compositor na disciplina Harmonia, que o fizeram buscar alternativas de estruturação musical que não dependessem de parâmetros melódico-harmônicos.

A estruturação de muitas das peças para percussão não dependem de parâmetros melódico-harmônicos, uma vez que o som percussivo nem sempre

²⁷ Edgar Varèse (1883-1965) foi um compositor francês naturalizado norte-americano. Visionário, acreditava que somente a ciência poderia ajudar a desenvolver novos instrumentos com uma gama de timbres inusitados e ainda não sonhados.

vezes tem altura definida. A busca de Cage por novos parâmetros de estruturação musical perdurará durante as décadas de 40 e 50, o que faz crescer cada vez mais seu interesse pelo *ruído* e pela física dos sons irregulares e indeterminados. No artigo *A Composer's Confession*, de 1948, Cage afirma que a busca pelo ruído foi motivada pelo desejo de desenvolver um meio de expressão capaz de acompanhar a evolução da linguagem musical do século XX, e que os instrumentos tradicionais, criados e aperfeiçoados para executar música tonal, não seriam apropriados para realizar esta ação. Acrescenta sua admiração por Luigi Russolo e pelo Movimento Futurista. Para o compositor, o termo 'percussão' não estava relacionado somente à música obtida através da percussão de objetos, mas referia-se principalmente a um tipo de realização musical de caráter inclusivo, que admitiria em sua construção todos os sons, sejam eles ruídos ou sons ditos musicais. Esta concepção de inclusão sonora ajuda-nos a entender a escolha de Cage por uma estruturação musical baseada em 'espaços temporais'²⁸ ao invés de organização de alturas. Uma organização desse tipo seria acessível a qualquer entidade sonora, seja som de altura definida, seja ruído. Vejamos o que Cage relate sobre este tema:

Escrever para percussão solo não foi uma ideia original minha. Ouvei Varèse em *Ionisation* e William Russell em *Três Danças*. Eu também ouvi, através de Henry Cowell, muitas gravações de música vindas de culturas orientais. Mas eu não pensei na música percussiva como uma imitação ou derivação de uma música exótica; ela tem seu próprio caminho na nossa cultura: no trabalho de Luigi Russolo e nos Futuristas Italianos que, por volta de 1912 publicaram um manifesto chamado *A arte do ruído*, e deram muitos concertos na Itália, França e Inglaterra, usando máquinas especialmente desenhadas para produzir os ruídos desejados (...). O termo 'percussão', neste contexto, não significa que os sons

²⁸ Suas pesquisas para a composição percussiva culminaram no desenvolvimento de suas *estruturas rítmicas micro-macrocósmicas*: uma concepção de divisão temporal em que cada subdivisão de uma peça adota a mesma divisão da estrutura principal. As *peças Imaginary Landscape Nº1* (para percussão, piano e toca-discos) e *First Construction (In Metal)* (para percussão), ambas de 1939, foram as primeiras obras escritas segundo esta técnica. (COSTA, 2004: 23)

usados foram obtidos pela ação de bater ou friccionar. Ele é usado em um sentido já esquecido para se referir ao som que inclui o ruído em contraposição ao som dito musical de tonalidade aceita. Assim como a música moderna em geral pode ser compreendida como a história da conquista da liberdade da dissonância, esta nova música é parte da tentativa de liberar todos os sons audíveis das limitações do preconceito musical. Um som em si mesmo não é musical ou não musical. Ele é simplesmente um som. E não importa que tipo de som ele é, ele se torna musical apropriando-se de um lugar na peça musical. Esse ponto de vista requer alguns ajustes na definição de música dada por minha tia Phoebe. Ela disse que música é feita de melodia, harmonia e ritmo. A música agora me parece ser a organização do som; organização feita de várias formas e de vários sons. Essa definição tem a vantagem de ser inclusiva, contemplando até toda a música que não emprega harmonia, que, sem dúvida, é a maior parte da música feita neste planeta, incluindo toda a música oriental, da Antiguidade e da Idade Média da nossa cultura, e parte considerável da produção atual. (CAGE, 1948: 9).

Outras declarações expressivas de John Cage em relação ao ruído e à nova música estão em sua famosa conferência *The Future of Music: Credo*²⁹. Podemos ver nos trechos abaixo uma mudança significativa em relação ao cânone da música dita ocidental:

Independente de onde estamos, o que mais escutamos é ruído. Quando ignoramos o ruído, ele nos incomoda. Se nós o ouvirmos, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. Ruído fora das estações de rádio. Chuva. Nós queremos capturar e controlar estes sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. (...) Com o filme fonográfico é agora possível controlar a amplitude e frequência de

²⁹ No início de sua coletânea *Silence*, John Cage afirma que a conferência *The Future of Music: Credo* foi realizada em 1937. Entretanto, segundo a pesquisadora Leta E. Miller, a conferência é de 1940. Miller realizou um criterioso estudo e concluiu que a conferência não poderia ter sido feita em 1937, levando-se em conta o cruzamento de datas e informações. Este fato tem grande importância cronológica, pois delimita a investigação acerca da importância do ruído na música do século XX. (MILLER apud COSTA, 2004: 25)

muitos desses sons, e dar a eles ritmos muito além do que alcança a imaginação. (CAGE, 2011: 3)

Se no passado o ponto de discórdia era entre a dissonância e a consonância, no futuro imediato será entre ruído e os assim chamados sons musicais. O método atual de escrever música, principalmente aquele que emprega harmonia e se refere à hierarquia no campo sonoro, será inadequado para o compositor, que estará frente a frente com todo o panorama do som. (CAGE, 2011: 4)

O compositor (organizador do som) estará encarando não apenas todo o campo do som, mas também todo o campo temporal. O 'frame' ou fração de segundo, seguindo a técnica estabelecida pelo filme, será provavelmente a base da medida de tempo. Nenhum ritmo estará fora do alcance do compositor. (CAGE, 2011: 5)

Se essa palavra "música" é sagrada e reservada para os instrumentos do século XVIII e XIX nós podemos substituí-la por um termo mais amplo e significativo: organização do som. (CAGE, 2011: 3).

Cage passa a falar de organizador de sons, e não de compositor. Na sua perspectiva, um som em si mesmo não é nem musical nem não-musical. É simplesmente um som, e não importa que tipo de som ele é, pode tornar-se musical. Aquele que deseja compor terá em suas mãos um campo infinito de possibilidades sonoras, uma vez que não estará mais preso às estruturas melódico-harmônicas. Além disso, Cage destaca a importância do *tempo* e suas subdivisões. As possibilidades de composição temporais também expandem-se, uma vez que este parâmetro flexibiliza-se conforme a tecnologia se desenvolve e avança. A relevância do tempo para Cage receberá nossa atenção mais adiante.

Em 1940, John Cage escreve sua primeira peça para piano preparado, *Bacchanale*. O piano preparado consiste em uma das invenções de Cage e torna-se um dos principais recursos instrumentais para o compositor alcançar seu projeto musical: ele permite a Cage compor para qualquer entidade sonora, e não somente sons com altura definida. O piano preparado consiste em um recurso para a transformação dos sons de um piano normal. Pequenos objetos como parafusos e borrachas são fixados entre as cordas do instrumento, e a ação desses objetos resulta em surpreendentes alterações no timbre. Essas alterações são fruto da maneira como os objetos estão dispostos (em que ponto da corda, em que região do piano, de que modo na corda) e também dependem das características dos próprios objetos (tamanho, peso, espessura, material, etc). É interessante notar que o nome da primeira obra de Cage para piano preparado faça referência explícita ao mundo do Teatro Antigo. Com a escolha do título, *Bacchanale*, o compositor faz referência a Eurípedes e também ao sentido popular da palavra *bacanal*, mostrando sua intenção de dialogar com a tradição do Teatro Antigo e, ao mesmo tempo, numa atitude dionisíaca, incluir a festa ao Deus Baco. A tradição, portanto, apoia a invenção, assim como o piano tradicional que originou-se do *pianoforte* agora se transforma no piano preparado, para o que der e vier.

Outras peças para piano preparado foram escritas pelo compositor. Na obra *Two Pastorales* (1951), uma das últimas para piano preparado, o intérprete é convidado a tocar apitos e assobiar junto com os sons do piano normal e preparado. Essa obra, assim como *Music of Changes* (1951), foi composta usando as operações de acaso do *I Ching* e marca um outro momento de gradual transformação no pensamento de John Cage, do qual um dos frutos será sua mais famosa obra *4'33''*.

John Cage considera os sons de maneira inclusiva. Uma vez que todos os sons podem ser música, parece uma consequência natural, portanto, que o

silêncio também se torne música. O silêncio passa a ter mais importância na obra de Cage a partir do momento em que o artista começa a investigar o emprego de processos indeterminados na criação artística, refinando sua poética que, cada vez mais, estará intrinsecamente ligada ao *tempo* e ao *silêncio*. Este é o tema que será desenvolvido a seguir.

Movimento e Indeterminação

Assim como ocorreu com as demais linguagens artísticas, a música no século XX tornou-se um campo fecundo de experimentações. A amplitude e a radicalidade das pesquisas realizadas por músicos e compositores acabaram por colocar em xeque a própria noção de música e de obra musical. Segundo Vera Terra:

Denominamos *estéticas da indeterminação* a configuração artística que se produziu no campo da música, a partir da segunda metade do século XX. (...) O termo se refere a produções artísticas que empregam procedimentos indeterminados nos diferentes níveis da obra musical – desde os materiais até à forma e à interpretação. Por se constituir em estéticas que exploram a *função criativa do não controle* (expressão empregada pelo compositor norte-americano Earle Brown), este conjunto de obras coloca em questão noções convencionalmente aceitas sobre arte. Diante de uma práxis artística que, intencionalmente, deixa de exercer o controle total sobre a obra, é possível continuar a falar em obra de arte e a identificar nela a intenção criadora de um artista? (...) De um lado, há a tendência representada por John Cage, em torno de quem se reuniu um grupo de compositores norte-americanos. (...) A estética de John Cage caracteriza-se pelo abandono progressivo das ideias de ordem nos métodos de criação artística. O emprego de processos indeterminados é gradualmente estendido por ele desde os métodos de composição (*Music of Changes*) até à atuação do intérprete (*Williams Mix*), fazendo deste um co-autor da obra. (TERRA, 2000: 18)

A introdução de elementos indeterminados na música apresenta-se como uma das alternativas possíveis para o problema da saturação do sistema tonal, enfrentado pela música no século XX. A concepção da obra musical como um objeto que se desenvolve no tempo de um modo progressivo, com início, meio e fim, se desfaz junto com os princípios de estruturação tonal. A nova forma musical, buscada pelos compositores, caracteriza-se pela *mobilidade* e pretende investigar *formas abertas* que se configuram como um *campo de possibilidades*, ao invés de apresentarem-se aos ouvintes como objetos de arte definidos e finalizados (TERRA, 2000: 22). John Cage e Pierre Boulez são os principais artistas que se dedicam a investigar o emprego da indeterminação na criação musical.³⁰ Mas é na obra de John Cage que o silêncio e o tempo passarão a ser fundamentos de sua *poética*.

Em sua conferência *A Composer's Confession*, Cage conta uma de suas histórias de juventude. Nesta história o compositor esclarece, com humor, uma das circunstâncias que revelou, para ele, a importância do tempo na criação musical:

Quando chegou a hora de falar sobre a música de Arnold Schoenberg, eu pedi a Richard Buhling, que estava morando em Los Angeles, para tocar o Opus 11, porque eu sabia que ele tinha tocado a estreia mundial anos antes em Berlin. Ele respondeu que “com certeza não o faria”. Entretanto, eu o encontrei e ele é um grande músico e se tornou meu amigo e professor. Ele disse que não poderia me ensinar composição porque ele não era um compositor, mas ele poderia criticar o que eu escrevesse. As primeiras peças que eu mostrei a ele, não eram composições segundo ele. Ele me convenceu da ideia de que composição é colocar os sons juntos de tal maneira que eles caiam bem, ou seja,

³⁰ Vera Terra procura traçar a gênese das estéticas da indeterminação na música do século XX, investigando os fatores que contribuíram para seu surgimento, bem como as mudanças de conceitos e valores que produziram no campo específico da música e da arte em geral. A autora coloca que as duas vertentes da indeterminação, a de John Cage e a de Pierre Boulez, tiveram uma fonte comum: a obra de Anton Webern. Além de relacionar a obra de Cage e Boulez com Webern, Terra fala das diferenças entre as poéticas, defendendo que ambas são ‘leituras’ diferentes da obra weberniana. Não entraremos nesse campo pois a dissertação tem outro objetivo. Toda a reflexão de Terra está em seu livro *Acaso e Aleatório na Música: um estudo sobre a indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez* (ver bibliografia).

que eles sirvam a um projeto maior. Um dia, quando eu cheguei em sua casa meia hora antes do combinado, ele fechou a porta na minha cara dizendo para eu voltar na hora correta. Eu tinha alguns livros da biblioteca para devolver, e decidi voltar meia hora depois. Então ele falou comigo por duas horas sobre o tempo: como ele é essencial para a música e precisa ser observado cuidadosamente e sempre por qualquer um devotado a arte. (CAGE, 1948: 9)

Desde sua juventude, o tempo passou a ser um dos aspectos mais relevantes para Cage. Na história que lemos acima podemos apreender que, da mesma maneira como o tempo é um parâmetro estruturador das experiências e fatos do dia-a-dia, ele pode ser o parâmetro para a criação artística. Cage relaciona esses dois âmbitos, o da arte e o da vida, e, como veremos a seguir, passa a considerá-los um mesmo processo integral, negando a separação entre vida e criação artística.

Para Cage, a estrutura musical baseada em durações, como já dissemos anteriormente, é aquela mais adequada. Isso porque ela abrange o material em sua totalidade, já que a duração é o único, entre os quatro parâmetros sonoros (altura, intensidade, timbre, duração), que envolve, ao mesmo tempo, o som e o silêncio. A estrutura vertical harmônica, ligada à tradição musical de acordes europeia e baseada na alturas dos sons, mostra-se inadequada por não abranger a totalidade do material, deixando de integrar o silêncio como elemento de estruturação, reservando-lhe uma função meramente expressiva (TERRA, 2000: 54). A composição musical baseada em durações transformará a concepção de Cage a respeito do *tempo musical* e, ainda, pelo abandono da ideia de composição como objeto, ou seja, como processo gerador de um produto acabado e fixo.

Ao mesmo tempo em que Cage começa a investigar os processos de indeterminação na música, passa a se interessar ativamente em Filosofia

Oriental, mais especificamente em Filosofia Indiana e no Zen Budismo³¹. O contato com a perspectiva oriental exerce profunda influência em Cage, que passa a se interessar, a partir de então, no *processo* de criação, e não mais na obra finalizada. Procurando investigar a questão da mobilidade e do movimento Cage passará a utilizar o *I Ching* em suas criações. O *I Ching* consiste em um antigo livro de sabedoria chinesa e pode ser usado como oráculo. O conhecimento ancestral chinês concebe o mundo como um permanente fluir em movimento constante. Essa noção de mutação nasce de uma postura em relação ao mundo e ao fenômeno da vida, que privilegia os processos em detrimento dos resultados finais da experiência. De maneira panorâmica, podemos dizer que o Ocidente focaliza as coisas em suas identidades fixas, e o Oriente focaliza o movimento das coisas. A postura hegemônica do Ocidente concebe o sujeito em oposição ao objeto. Em um mundo em constante mudança, trata-se de identificar traços recorrentes e que permitem conferir às coisas uma identidade e um contorno definido. Já a concepção contida no Zen Budismo e no *I Ching* – importantes fontes de inspiração para Cage – não há a busca pela identidade das coisas, mas sim a aceitação plena da impermanência e a adequação do homem a este cenário. A transformação não está somente na realidade do mundo, que constitui o objeto da percepção, mas também na própria existência daquele que percebe e interage. Focalizam-se os processos envolvidos na atividade da experiência, ao invés somente de seus conteúdos. Exercita-se uma atitude de observação destes processos e recusa-se o dualismo presente na relação sujeito-objeto e subjetivo-objetivo.

Cage se interessa por esta atitude em relação ao mundo que não se apoia em categorias duais. Encontra total sentido na concepção do mundo como constante movimento, sem demarcação de sujeitos, objetos e identidades. Segundo Cage, “(...) viver acontece a cada instante e esse instante está sempre mudando” (CAGE, 1975: 98). Este ponto de vista, portanto, passa a orientar sua

³¹ Em 1945 Cage passa a realizar estudos com o Dr. Daisetz T. Suzuki, na Universidade de Colúmbia.

relação com os sons. Cage quer desfazer-se das categorias fixadas pela tradição musical e de seus gostos pessoais. Quer, no lugar disso, perceber os sons em suas características físicas, em seus aspectos acústicos. Procura apreender os sons não como objetos que se desenvolvem no tempo, mas como fenômenos, eles próprios dotados de uma temporalidade que não lhes é exterior, mas que constitui seu próprio modo de ser.

Segundo Terra,

Ao recusar o dualismo presente na relação sujeito-objeto, Cage não assume uma postura niilista, característica da atitude cética, mas, à maneira do Zen, faz seu pensamento mover-se impulsionado pelo paradoxo. O que o paradoxo coloca em cheque é o princípio da não contradição, formulado pela lógica aristotélica, cujo enunciado afirma que *é impossível que o mesmo atributo pertença e não pertença ao mesmo tempo ao sujeito e na mesma relação*. O paradoxo recusa o princípio de um sentido único postulado pelo bom-senso; ele afirma a coexistência de dois sentidos opostos. (TERRA, 2000: 78)

Impulsionado, portanto, pelo paradoxo, Cage formula o princípio que passa a orientar sua criação: uma “não-intencionalidade intencional” (*a purposeful purposelessness*). Trata-se de uma vontade de abdicar do domínio sobre a natureza, do controle, dos pressupostos e regras que, de maneira geral, orientam a criação artística ocidental. Cage quer aproximar a arte e a vida, “(...) fazer com que nossas ações intencionais sejam relacionadas às ações não-intencionais do ambiente” (CAGE, 1974: 80).

Surge, aqui, uma pergunta: como concretizar, no plano sonoro, esta não-intencionalidade intencional? Cage encontra nas operações de acaso (*chance operations*) o meio de fazer de suas obras a expressão do paradoxo e, ao mesmo tempo, aproximar a arte e a vida.

O que acontece a uma peça musical quando ela não é feita intencionalmente? Qual a percepção que temos dela? Segundo Terra,

Esta mudança de perspectiva se faz acompanhar de uma nova concepção de silêncio. Se inicialmente, na música de John Cage o silêncio desempenha a função de um princípio de estruturação (...), posteriormente ele se torna o campo virtual em que todos os sons são possíveis, expresso no enunciado cageano: *All sounds music*. (TERRA, 2000: 72)

A música deixa de ser representação do mundo e se torna experiência do permanente fluir da vida. Os sons são concebidos como “eventos em um campo de possibilidades” e não em pontos discretos definidos pela tradição. Este ponto é o silêncio. Neste campo, os sons se interpenetram sem se obstruir. (TERRA, 2000: 83)

Nas obras construídas com o emprego de operações de acaso, o silêncio se confunde com o próprio tempo. Nestas obras, o tempo não é mais um tempo medido, subordinado à pulsação, ao compasso e ao metrônomo. O tempo não se estrutura mais como uma sintaxe. (TERRA, 2000: 84). Cage rompe com a noção de obra para lidar com processos. Nas composições desta fase, o tempo musical não é mais concebido como uma metáfora da dimensão temporal da existência; ele deixa de ser representação do tempo para tornar-se tempo real. A música não se constitui em um desenrolar de sons no tempo. Ela é o próprio tempo que se faz música. Vejamos o que Cage diz a respeito dessa questão:

As primeiras peças têm inícios, meios e fins. As últimas não. Elas começam em qualquer parte, duram qualquer extensão de tempo, e envolvem um maior ou menor número de instrumentos e intérpretes. Elas não são, portanto, objetos pré-concebidos, e abordá-las como objetos é não compreender nada. Elas são ocasiões para a experiência e

essa experiência não é apenas captada pelos ouvidos, mas também pelos olhos. Um ouvido sozinho não é um ser. (CAGE, 1974: 31)

Cage fala de um corpo que se abre para ouvir. Um corpo que escuta os sons do mundo e aceita aquilo que existe, que se faz perceber. Para tanto, os sentidos precisam trabalhar conjuntamente, estimulando-se mutuamente. Cage fala na recusa às hierarquias e à ordem, na recusa da predominância dirigida de um som em detrimento de outros. Todo som constitui um centro, e o silêncio é o campo virtual onde todos os centros podem emergir sonoramente. A imagem de um ouvido sozinho é absurda, mas também um alerta ao ser humano que muitas vezes não aquietta os seus barulhos interiores e a sua inquietação frente a um mundo já congestionado.

A singularidade, tendo um aspecto particular, está extremamente perto de estar aqui e agora. E eu imagino que se a música contemporânea continuar mudando no sentido em que eu estou mudando, o que se fará será libertar cada vez mais e completamente os sons das ideias abstratas sobre eles e cada vez mais exatamente deixa-los ser fisicamente, singularmente, eles mesmos. Quer dizer: conhecer mais e mais não o que eu penso que um som é, mas o que ele realmente é em todos os seus detalhes acústicos, e então deixar esse som existir, ele próprio, mutável num ambiente sonoro mutável. Eles são com respeito ao contraponto, à melodia, à harmonia, ao ritmo, e todos os outros métodos musicais, sem sentido. Eles são realmente sem propósito mas, em seu despropósito, expressando a própria vida que flui deles, em todas as direções. O silêncio rodeia muitos deles de forma que passam a existir no espaço, desimpedidos uns dos outros, mas se interpenetrando uns nos outros. (CAGE, 1985: 99-100)

A investigação vertical da não-intencionalidade intencional, da música como a possibilidade da não obstrução de todos os sons, da recusa da obra

finalizada e da ênfase nos processos da experiência desaguam na criação de sua obra mais emblemática: 4'33".

4'33"

A estreia de 4'33" ocorreu em 1952, interpretada pelo pianista David Tudor. Na performance de estreia da peça, David Tudor senta-se em silêncio em frente ao piano, movimenta as mãos silenciosamente três vezes, durante quatro minutos e trinta e três segundos cronometrados no relógio. Não há absolutamente nenhum som que sai do piano, nenhuma execução. O que o público escuta? Qual a música? A música consiste em todos os sons acidentais que são produzidos no ambiente enquanto dura a performance da peça. Vários sons participam de 4'33" e a recepção desses mesmos sons pelo espectador é parte criadora da obra. Durante a performance, configura-se um cenário em que se confundem o intérprete e o receptor, porque ambos – músico e público – são agentes e receptores desse silêncio pleno de sons. (CAVALHEIRO, 2007: 5)

O caráter mutável destes sons do ambiente e a escuta ativa por parte do intérprete e do espectador propiciam, aqui, a experiência do tempo. Desse modo, o silêncio na poética de John Cage, torna-se o próprio manifestar do tempo. E, como, nesta poética, o tempo se identifica com o silêncio, isto é, com os sons do ambiente, o tempo não deve ser apreendido como uma categoria abstrata, mas ser experimentado como o fluir permanente que caracteriza a vida. 4'33" é uma peça emblemática dentro do universo cageano por ser a expressão da rede de noções indissociáveis que caracterizam sua poética. 4'33" é só silêncio, o que equivale a dizer que ela é só tempo, o que é o mesmo que afirmar que ela é só ruído ou só vida. (TERRA, 2000: 98)

Vale nos determos nas experiências e investigações que Cage empreendeu especificamente na investigação do *silêncio*. O projeto de 4'33" levou alguns anos para ser concluído. Segundo Cage, foi aproximadamente em

1948 que começou sua concepção desta peça³² e a exposição realizada pelo pintor Robert Rauschenberg em 1949 contribuiu decisivamente para sua criação. Rauschenberg expôs telas inteiramente pretas e telas inteiramente brancas - essas últimas foram as que mais exerceram influência em Cage. Uma vez que a tela inteiramente branca não possui nenhuma informação visual para conduzir uma possível leitura da obra, o próprio ato de observar já se transforma. O olhar passa a procurar elementos tais como poeira, sombra, irregularidades na tela, ou seja, aspectos não intencionais que estão presentes na superfície (CAVALHEIRO, 2007: 3). Como Cage coloca, “as pinturas brancas eram aeroportos para as luzes, sombras e partículas” (CAGE, 2011: 102). A partir do contato e da observação dos quadros de Rauschenberg, Cage se propõe, então, a realizar uma experiência similar no campo da música.³³

Outra experiência que contribuiu fortemente para a mudança de concepção acerca do silêncio é aquela realizada na câmara anecóica. Vejamos o que Cage relata sobre esta experiência:

Não existe tal coisa como um espaço vazio ou tempo vazio. Há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. Na verdade, quando tentamos fazer silêncio, não conseguimos. Para alguns propósitos de engenharia, é necessário ter uma situação o mais silenciosa possível. Esse espaço é chamado câmara anecóica, possui seis paredes feitas com material especial, sem a produção de ecos. Eu entrei em uma na Universidade de Harvard, alguns anos atrás, e escutei dois sons: um agudo e outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro responsável, ele me informou que o mais alto era meu sistema nervoso trabalhando e o mais grave era o meu sangue circulando. Até eu morrer haverá sons. E eles continuarão

³² Segundo Cage, “I knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work, whereas I also knew that if it was done it would be the highest form of work. Or this form of work: an art without work. I doubt whether many people understand it yet”. (CAGE in DUCKWORTH, 1999: 13)

³³ Em 1953, após a estreia de *4'33"*, Robert Rauschenberg realiza uma exposição somente com telas brancas, as *White Paintings*. A exposição é introduzida por um texto de John Cage, revelando a afinidade de conceitos geradores das duas obras.

existindo após minha morte. Não precisamos temer o futuro da música. (CAGE, 2011: 8)

Ao entrar na câmara anecóica, John Cage percebe que a concepção de silêncio como ausência absoluta de som é algo que não existe na realidade concreta que experimentamos no mundo. Sempre estaremos ouvindo sons, sejam eles do ambiente externo ou dentro de nossos corpos. Essa descoberta faz com que Cage passe a compreender o silêncio como a *ausência de sons intencionais*. Esta mudança de perspectiva é fundamental, portanto, para a concepção de *4'33''*. Além disso, ele aponta a integração total da música com a vida.

Na medida em que *4'33''* provoca o espectador para abrir-se para o que acontece sonoramente à sua volta, podemos dizer que trata-se de um convite à uma *escuta ativa e plena*. Na experiência concreta do corpo que escuta, o *tempo que é silêncio e que é música de 4'33''* se constitui em *abertura para o mundo*. No projeto cageano, essa abertura para o mundo acontece na adesão aos sons que o mundo oferece, a cada instante, aqui e agora, de forma constante e infinita. Em última instância, trata-se da adesão à vida. Como diz o compositor,

Mas o aspecto importante de ter feito *4'33''*, certamente, é que isso leva para fora do mundo da arte em direção ao mundo inteiro da vida. Quando eu escrevo uma peça, eu tento escrever de tal maneira que eu não interrompa essa outra peça que já está acontecendo. Essa forma de pensar afeta meu trabalho. (CAGE in DUCKWORTH, 1999: 15).

A peça torna-se um ponto de referência e uma forma de meditação cotidiana e disciplinada para o próprio Cage, que declara: “Não se passa um dia

sem que eu a utilize em minha vida e em meu trabalho; sempre penso nela antes de iniciar uma nova peça.” (CAGE in DUCKWORTH, 1999: 14).

Para Vera Terra,

Essa adesão ao mundo se dá na forma de uma recusa em apreendê-lo sob um sentido unilateral, unívoco. O vazio é afirmação da multiplicidade. É indeterminação, não-intencionalidade (...) Para Cage, é um renunciar à posse do mundo: ‘Nossa poesia hoje é a consciência de que não possuímos nada.’ (TERRA, 2000: 102)

A recusa em apreender o mundo de forma unilateral e a experiência do silêncio como meio para isso é o que une o projeto cageano ao trabalho da Cia. Club Noir. Veremos de que forma essas diferentes poéticas se tangenciam, e de que forma a herança de Cage pôde ser apropriada pelo trabalho da Cia. Club Noir, em uma linguagem cênica também permeada pelo silêncio e pelo tempo.

Silêncio no ar: Noir

Vimos que John Cage faz um convite ao espectador para que se abra ao mundo através dos ouvidos. Redimensiona as noções de música, som, silêncio e, em última instância, a noção de escuta, ao deslocar a música não para aquilo que é construído intencionalmente, mas, em *4'33"*, para a atividade daquele que escuta. Por meio da escuta do silêncio, que está pleno de música, podemos nos ligar à vida que acontece no aqui e agora. Podemos experimentar, saborear e degustar a vida em seus múltiplos sons e acontecimentos - que não são uns melhores do que outros, mas que constituem singularidades que se interpenetram sem se obstruir. A experiência do silêncio é a experiência do

tempo, e o tempo também é um aspecto de extrema relevância na poética da Cia. Club Noir. O convite de Cage ecoa no convite da Cia. Club Noir.

Na medida em que o projeto de Cage nos coloca em contato com os processos da vida que estão a todo tempo acontecendo, ele admite que, muitas vezes, em nosso *viver a vida*, não percebemos os acontecimentos, ou, ao percebê-los, já atribuímos de forma apressada significados e sentidos. Como Cage coloca, cada acontecimento da vida, assim como cada som, constitui um centro, e são desprovidos de sentido. O que está acontecendo de forma fluida, sem começos, meios e fins, mas de forma contínua, movimentado-se num permanente fluir que coloca os acontecimentos como centros singulares, não encadeados por causa e consequência, constitui, para Cage, o real. A poética da Cia. Club Noir também pretende se debruçar sobre o real, mas, ao invés de não obstruir o processo da vida que está acontecendo a todo momento, pretende 'furar' esse mesmo processo. O que seria, exatamente, esse 'furar'? Segundo Roberto Alvim, trata-se de criar experiências possíveis de *outros tempos e espaços*. E, paradoxalmente, ao mesmo tempo que se afasta de Cage – que não quer separar arte e vida – aproxima-se dele, pois vê na linguagem - constituída de som e silêncio - a possibilidade para a criação dessas outras realidades. Podemos dizer que a Cia. Club Noir apropria-se da herança de Cage, no que se refere à experiência do tempo e do silêncio, para abrir novos caminhos dentro da linguagem cênica.

O que é valorizado em nossa cultura são obras que DESVELAM (desvelam camadas do humano, fundamentadas portanto em uma ideia estabelecida acerca do que seja o homem), e não obras que INVENTAM outras humanidades (insuspeitadas, imprevisíveis, inaugurais.) O que é valorizado em nossa cultura (...) são obras que trabalham com o que é intrínseco ao '*si mesmo*', e não obras que instauram e se colocam como algo EXTRÍNSECO ao '*si mesmo*' (já que este '*si mesmo*' é sempre cultural). O que é valorizado em nossa cultura é a maior habilidade na execução demonstrativa (o

que se chama de ‘interpretação’) de uma ideia conhecida acerca do que seja a condição humana, e não a invenção e instauração (sempre espantosa, sempre repugnante) de outras habitações do tempo e do espaço ainda não experienciadas. (ALVIM, 2010: 21)

As ‘outras habitações do tempo e do espaço’ a que se refere Roberto Alvim são construídas a partir de uma linguagem que não pretende espelhar ou representar a condição e comunicação humanas. Não interessa o ‘si mesmo’ do homem. Os textos encenados e criados pela Cia. Club Noir não pretendem atribuir sentidos aos fatos da vida, espelhar as experiências humanas, ou representar mitos conhecidos. O *mythos*, aqui, é descartado:

O *mythos* é a figura paterna que deve existir como um cadáver que jaz no fundo do oceano que é a obra. (ALVIM, 2010: 35).

Se você não trabalha mais com o *mythos*, a única maneira de sustentar uma peça em pé são os diferentes e imprevisíveis e infinitos tipos de deslocamentos; porque o *mythos* existe, fundamentalmente, para promover mudança (no caso, na esfera da narrativa; das personagens, da situação ficcional), e os deslocamentos promovem mudanças todo o tempo – mas na esfera da *opsis*. A mudança (elemento central da arte) se mantém – potencializada ao infinito. (ALVIM, 2010: 30)

Os deslocamentos que promovem a mudança e criam os tempos e espaços são operados pelos atores, através da ativação das palavras do texto. Segundo Alvim, os atores devem trabalhar com “*distintos ritmos e andamentos vocais (valores de modelação temporal) e distintas tonalidades e texturas vocais (valores de intensidade).*” (ALVIM, 2010: 54). Percebemos, aqui, que o trabalho dos atores não se fundamenta em construção de personagem ou criação de sentidos, mas aproxima-se de uma concepção musical da voz, na medida em

que devem trabalhar com *tonalidades* e *andamentos*. A potência desta poética reside no tratamento *não semântico* da linguagem:

Para mudar o mundo, completamente, só é preciso falantes e palavras – não palavras que expressem (e portanto compactuem com) sensações e vivências culturais, mas palavras, que, atuando como o gêneses bíblico, criem outros mundos, outras experiências de habitações da linguagem, distintas da vivência conhecida. Aí mudamos o mundo – porque inventamos a nós mesmos. Só precisamos de falantes, criando tempos, espaços e outras formas de vida, em trânsito e instabilidade, em habitações linguísticas outras. (ALVIM, 2010: 24)

E, ainda, as palavras devem ser ativadas pela voz do ator. Os deslocamentos só são possíveis se os atores ativarem as palavras, em um movimento de *evocação* e *invocação*.

O ponto essencial não é a *palavra*: como na magia, tudo só acontece se a maneira de *falar* ativar as palavras. É a *fala*, não as palavras; é preciso que os dramaturgos compreendam e lidem com isto, escrevendo uma dramaturgia da fala. (ALVIM, 2010: 17)

São dramaturgias performativas: quando se lê uma destas peças sozinho, em silêncio, os deslocamentos não se dão plenamente, só apontam ligeiramente (graças às diferentes tipografias). É apenas quando as ouvimos, faladas (ativadas) por atores, que os deslocamentos podem se dar plenamente, pelas diferentes intensidades e texturas vocais, pelas diferentes habitações sensíveis instauradas imprevisivelmente no tempo e no espaço, momento a momento. Nunca se tratou de dizer coisas com as palavras, mas sim de fazer coisas com elas (ou de permitir que elas façam coisas conosco). Neste sentido, não há limites para os usos da linguagem, nem há terreno que não possa ser tocado por estes usos. (ALVIM, 2010: 31)

O *falar as palavras* é parte constitutiva da experiência sonora que é o objeto desta dissertação. E, de que maneira o silêncio está relacionado à esta mesma experiência? Para John Cage, o silêncio não acontece apenas como função expressiva, e na Cia. Club Noir dá-se algo bastante semelhante. Assim como a voz ativa as palavras e produz os deslocamentos de tempos e espaços, o silêncio também o faz.

No contexto de um teatro barulhento e gestual, nós colocamos os receptores face a face com uma espécie imprevista de silêncio paralisado, devastado. O branco, a imobilidade, o silêncio, a inexpressividade, não são provocações, mas uma herança poética que vem, entre outros, de Mallarmé. (ALVIM, 2010: 100)

Entre os outros a que se refere Alvim está John Cage – que, por sua vez, também tangencia a poética de Mallarmé, ícone moderno da temática do acaso na arte.³⁴ Ao assistirmos as peças da Cia. Club Noir e escutarmos o silêncio que Cage nos deixou como herança, – um silêncio que não é pausa, que não é sinônimo de nada, que não é ausência de som, mas que é a ponte para percebermos um mundo sonoro raro que nos transforma em co-autores, ativos e perceptivos. Apreendemos, portanto, os deslocamentos de tempos e espaços e interagimos vivendo. O *silêncio paralisado* evocado por Alvim não é a paralisia do som. Cage nos mostrou que isso não é possível. Trata-se de outra paralisia: “não é, o silêncio, território de subjetividade (dos movimentos interiores), mas sim da cessação da linguagem” (ALVIM, 2010: 106). Quando a linguagem para, ou seja, quando as palavras que são ativadas pelos atores desaparecem, os deslocamentos de tempos e espaços acontecem em cena. As palavras não

³⁴ John Cage prefere a palavra indeterminação à palavra acaso, mas suas investigações estão, de certa forma, ligadas a Mallarmé. Vera Terra aborda este tema em *Acaso e Aleatório na Música: Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. (ver bibliografia).

cessam porque o encadeamento lógico do texto, do pensamento, reclama uma pausa. As palavras simplesmente desaparecem. São engolidas por um silêncio que, muitas vezes, fala mais alto e mais intensamente do que qualquer voz, esteja ela em forma de som ou na moldura semântica.

Não é à toa que algumas peças da Cia. Club Noir³⁵ não possuem absolutamente nenhuma sonoplastia gravada. Os sons saem da boca dos atores e saem do silêncio. E nada mais.

O projeto cageano, embora não tenha se dedicado especificamente à voz, abriu caminho para que ela se transformasse. Ao se debruçar sobre o silêncio e o tempo, John Cage acaba por jogar luz, também, na voz; o silêncio e o tempo são valores ligados à existência da voz. Sobre Cage, Becker coloca:

O chamado, digamos assim, para abrir os ouvidos a outros sons, aos ruídos, aos sons cotidianos, a outras possibilidades de criação musical e artística, ao aqui – e agora, ao experimentalismo, à performance corporal, à integração arte-vida, à abertura a novas formas de existência, ao happening, sem dúvida influenciou enormemente a configuração de uma nova vocalidade. (BECKER, 2010: 122)

Compreendemos que o trabalho com a voz da Cia. Club Noir está dentro do que chamamos nova vocalidade. Trata-se de um trabalho vinculado aos parâmetros da linguagem teatral, mas que nos remete diretamente às experiências de vanguarda realizadas no campo da música no século XX. No capítulo seguinte, detalharemos, portanto, as características desta nova

³⁵ O projeto *Peep Classic Ésquilo*, realizado pela Cia. Club Noir durante o ano de 2012, consistiu na montagem de todas as tragédias de Ésquilo – *As Suplicantes*, *Sete Contra Tebas*, *Prometeu*, *Orestéia I* e *Orestéia II*. Nestas montagens o encenador Roberto Alvim procurou radicalizar seus procedimentos e não usou quase nenhum recurso de áudio.

vocalidade dentro da poética da Cia. Club Noir. Abordaremos o trabalho do ator da Cia. Club Noir com a voz e com a palavra. Detalharemos as relações entre corpo, voz, leitura textual e emissão, construindo, finalmente, a ideia de *performance da palavra*.

A Performance da Palavra

*Não pode haver ausência de boca nas palavras:
nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.*

Manoel de Barros

Breve genealogia de um novo ator

Nos capítulos anteriores traçamos o percurso histórico que nos permite compreender o trabalho da Cia. Club Noir no âmbito sonoro. Neste capítulo abordaremos o trabalho do ator da Cia. Club Noir com a voz e com a palavra. A partir do processo de criação e das relações formais que acontecem no contexto da cena, detalharemos as relações entre corpo, voz, leitura textual e emissão, construindo a ideia de *performance da palavra*. O relato pormenorizado da oficina realizada pela autora em 2010 permitirá o conhecimento dos meandros do processo de criação, fornecendo substrato para as reflexões que estão sendo traçadas pela dissertação.

Para falar de voz, é fundamental falar de corpo. Durante o século XX, diversas investigações práticas e teóricas passaram a compreender o corpo por meio de seu agir e, nesse movimento, a expressão da voz deixou de ser uma produção do corpo e passou a *ser* corpo, ou seja: a expressão da voz é indissociável dos processos do corpo. No âmbito teórico, há atualmente um movimento de revisão de teorias e concepções do corpo que imperaram durante anos.³⁶ No campo da criação do ator, estamos falando de uma ideia de

³⁶ Os novos estudos sobre o corpo pretendem revisar, principalmente, os dualismos que organizaram o pensamento ocidental durante séculos, ou seja, mente-corpo, razão-emoção, interno-externo, sujeito-objeto. A conexão entre os saberes caracteriza esta tendência: “Muitos dos estudos mais recentes, principalmente a partir das décadas de 80 e 90, passaram a conectar diversos campos de conhecimento, relacionando disciplinas distintas, tais como as Ciências Cognitivas, a Neurociência, a Filosofia, a Teoria da Arte e a Semiótica, na tentativa de propor novas concepções sobre o corpo, que também estejam de acordo com as informações resultantes das pesquisas e experimentações científicas mais atuais.”

arte que passa pelo corpo e que tem algumas de suas raízes no começo do século XX. Vale trazermos à tona algumas das transformações ocorridas no trabalho do ator na efervescência das vanguardas modernistas.

Erika Fischer-Lichte³⁷ coloca que para as vanguardas históricas o corpo do ator não era mais percebido como um texto composto pelos sinais das emoções - como concebia o teatro ilusionista burguês anterior ao surgimento das vanguardas - mas sim um material bruto a ser trabalhado para diferentes significações e a serviço de diferentes linguagens. Para alcançarem suas aspirações, os artistas das vanguardas europeias dirigiram sua atenção para o teatro de outros países: Japão, China, Bali e Índia. Observaram que o teatro, nesses países, estava longe de pretender criar qualquer ilusionismo. Diferentemente do teatro europeu burguês, no Oriente a linguagem teatral se estruturava por meio de convenções. Segundo a autora, “o interesse estava na abundância de convenções e modos não realistas. Os teatros fora da Europa forneciam uma arte de atuação que não estava destinada a expressar as emoções de um indivíduo (...)”. (FISCHER-LICHTE, 1997: 35) Os artistas puderam ver que a atuação no Japão e na China não promovia nenhum tipo de identificação entre o espectador e a personagem no palco. Fischer-Lichte coloca que a procura por esses outros teatros contém uma ambiguidade em si mesma: por um lado o desejo de fugir da civilização ocidental e, por outro, o desenvolvimento do próprio processo civilizatório. “Não há dúvida de que tais formas altamente codificadas de atuação foram enormemente atraentes para os vanguardistas e resultaram em um alto grau de estilização no teatro moderno.” (FISCHER-LICHTE, 1997: 36)

(STOROLLI, 2009: 48) O conceito de *embodied mind* (“mente incorporada”), por exemplo, desenvolvido nos campos da Psicologia e Filosofia, questiona a polaridade entre corpo e mente. Um dos primeiros estudos que colaboraram para o desenvolvimento deste conceito foi o de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, *The embodied mind: cognitive Science and human experience*, de 1991. Os fundamentos desta corrente de pensamento compreendem percepção e ação como inseparáveis, além de rechaçarem a ideia de uma mente alheia ao corpo. No âmbito deste trabalho não detalharemos o conceito de *embodied mind*, basta ressaltar que esta nova perspectiva abriu inúmeros caminhos para a compreensão da prática artística.

³⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *The SHOW and the GAZE of THEATRE*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997

Por um lado o corpo do ator é material bruto para ser lapidado e moldado. Nesse sentido, as técnicas de atuação promovem o processo civilizatório na medida em que reprimem ou se distanciam da natureza sensível e natural do corpo. Por outro lado, desfamiliarizando e marcando o corpo do ator, os artistas das vanguardas pretendiam criar um “novo ser humano”, além dos limites da cultura ocidental (homem como “produtor de novos sentidos”, Meyerhold; “homem em harmonia com o universo”, Artaud) (FISCHER-LICHTE, 1997: 38). Foi neste período histórico, no qual o corpo passou a ser visto como um instrumento a ser trabalhado, que as investigações sobre as possibilidades do ator começaram a abrir os caminhos para as novas concepções hoje em vigor. Atualmente também esta perspectiva se desgastou e transformou, e o corpo não é mais visto como mero instrumento. Diversas práticas cênicas e performáticas atuais pressupõem o corpo como agente do processo de conhecimento. Sobre o entendimento do corpo na contemporaneidade, Storolli coloca:

Este não pode mais ser visto como mero instrumento, pois tudo se dá neste corpo. Ele é muito mais do que meio ou instrumento. Nós somos nosso corpo, sem que por isto ele tenha que ser reduzido apenas ao plano material, ao invólucro. Ele não é o invólucro para a mente ou para o espírito, pois estes se constituem a partir dos mecanismos do corpo e não existem sem ele. Também ‘não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo’, nem tampouco ‘é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente’ (Greiner). Sendo assim, o corpo não é nem instrumento, nem produto, mas se estabelece enquanto um sistema complexo e múltiplo em constante transformação. Na prática artística, esta informação conduz a uma atitude de não se fazer do corpo apenas um mecanismo para se atingir determinados resultados. O corpo passa a ser compreendido como o local e agente do processo artístico, onde o processo de criação ocorre, provocando, por sua vez, transformações nele próprio e ao redor. (STOROLLI, 2009: 53)

Daremos atenção especial ao corpo como local e agente do processo artístico na prática da Cia. Club Noir posteriormente. O objetivo, por hora, é relacionarmos os desdobramentos das mudanças de concepção do corpo no que tange à voz. Ao colocarem o corpo como objeto de maior interesse, os reformadores do início do século também iniciaram uma importante mudança de perspectiva relativa à compreensão da voz. Foi no início do século que se abriram os primeiros caminhos para a ideia de que *voz é corpo*. Hoje essa concepção é difundida por aqueles que estudam e trabalham com as artes performativas, principalmente após o legado de diferentes pesquisadores ao longo do século XX, como vimos nos capítulos anteriores.

A questão relativa ao trabalho do ator com a voz e com o texto teatral continua bastante atual. Sobre texto e cena, Lehmann coloca que o teatro contemporâneo “aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito.” (LEHMANN, 2007: 245). Historicamente houve um momento em que o texto dramático ocupava o lugar central na cena: todos os elementos da linguagem teatral – cenografia, iluminação, sonoplastia, figurino – se articulavam para revelar os sentidos latentes do texto. Uma relação piramidal se estabelecia: o texto no topo e o restante nos demais degraus da pirâmide. Fischer-Lichte coloca que no teatro burguês ilusionista do século XVIII a palavra era o centro absoluto, uma vez que o espectador deveria entender o discurso das personagens no palco. O crescimento da classe média no século XVIII coincidiu com a formulação de uma nova concepção da arte em geral e do teatro em particular. Neste período, o teatro pretendia ser a imitação da natureza. A linguagem da natureza deveria ser copiada fielmente pelos atores, a fim de expressarem para os espectadores os padrões de comportamento naturais. Para tanto, os atores deveriam encontrar a linguagem natural das

emoções nos selvagens, nas crianças e nas pessoas comuns. Ou então poderiam reconstruir a linguagem natural das emoções através da Lei da Analogia (“O que está embaixo é igual ao que está em cima”)³⁸, centrada na ideia de que tudo que ocorre na mente tem seu correspondente no corpo. O ator que observa e estuda a Lei da Analogia torna-se capaz de expressar as emoções da natureza.

Empregado desta forma (...) o corpo do ator é então apresentado como um sistema cultural que a natureza mesma criou e definiu como tal: ele se torna uma composição de signos constituídos pela natureza, como um ‘texto’ escrito na linguagem natural das emoções. (FISCHER-LICHTE, 1997: 33)

A autora acima coloca que esse tratamento do corpo do ator corresponde com a fundação e estabelecimento da classe média burguesa, em parte porque a sociedade do século XVIII pretendia restaurar a naturalidade (*naturalness*), algo que a sociedade da corte desprezou e negligenciou. Os espectadores, por sua vez, deveriam se identificar com as personagens dramáticas, copiar seus comportamentos e desenvolver sua sensibilidade e virtudes – pré-requisitos para o progresso da sociedade burguesa. Neste contexto, portanto, a compreensão do texto estava em primeiro lugar, pois os espectadores precisavam entender o discurso das personagens.

No âmbito da voz, do texto e das palavras Antonin Artaud foi precursor em abrir novos caminhos, pois rechaçava a ideia de discurso da sociedade ocidental, defendendo o poder encantatório da palavra. Negando a tradição racionalista, Artaud concebeu um teatro no qual não haveria separação entre palco e plateia, arte e vida. Buscava um teatro com dança, gritos, sombras, iluminação, pouco diálogo e muita expressão corporal, na contramão do teatro

³⁸ O conceito da Lei da Analogia é complexo e remonta desde os filósofos gregos Platão e Aristóteles, passando pela filosofia de Hermes Trimegisto, aos legisladores romanos, à Idade Média e a alguns pensadores modernos. A ideia central é criar padrões de similaridades abstratas.

francês vigente, majoritariamente retórico e subordinado ao texto. Artaud não negava a palavra, mas procurava, a partir dela, outra experiência:

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação. (...) Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de especial e de significação, no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto. (ARTAUD, 1999: 80)

A respeito de Artaud, Januzelli diz:

A voz, como fonte de energia sonora, deve repercutir sobre a sensibilidade e os nervos do espectador através de qualidades e vibrações de sons não habituais. Não há a intenção de suprimir o texto ou a fala no teatro, mas libertá-lo da tutela de ambos, utilizando a palavra num sentido concreto e especial, exprimindo o que de hábito ela não exprime. A palavra deverá ser manipulada 'como um objeto sólido, um objeto que derruba e perturba as coisas.' É vital reuni-la de novo aos movimentos físicos que a suscitam, tomando-a em sua sonoridade, e não exclusivamente no seu significado gramatical; apreendê-la enquanto movimento que é, retornando desse modo às origens ativas, plásticas e respiratórias da linguagem. As palavras deverão ser interpretadas não só no sentido lógico, mas também no seu sentido de sortilégio, o que dará maior amplitude à voz, tirando partido das vibrações, das modulações e evoluções de toda espécie. (JANUZELLI, 2003: 22)

Há muito o que se falar sobre Artaud, pois a riqueza de seu legado é imensa. Visionário em sua época, Artaud foi resgatado e melhor compreendido nos libertários anos 60 do século XX, quando se estabeleceu como referência para muitas das transformações artísticas, políticas e comportamentais em

curso. Sua obra mais conhecida, *O teatro e seu duplo* (publicada em Paris em 1938) tornou-se um dos principais escritos sobre teatro do século XX e referência para diretores como Jerzy Grotowski e Peter Brook. O que nos interessa, aqui, é relembrar sua importância precursora no que se refere a uma nova concepção da palavra no teatro. O pensamento de Artaud semeou diferentes poéticas ao redor do mundo e hoje, após todos os desdobramentos das vanguardas históricas e as pesquisas de diferentes companhias teatrais, os modos de criação com o texto multiplicaram-se em diversas correntes estéticas. Roberto Alvim também reconhece a influência de Artaud no trabalho da Cia. Club Noir:

Quando Artaud amaldiçoa a palavra, ele está se referindo a uma palavra *clara, comunicacional*, e ansiando por uma fala da *transversalidade*, que atravesse os significados, que nos alcance – e nos atravesse – de modo transversal, oblíquo. (ALVIM, 2010:16)

Como veremos, esta é também a procura da Cia. Club Noir.³⁹ O texto semântico, comunicacional, não está mais centralizado e os componentes da cena estão em uma relação horizontal. Todos possuem o mesmo peso na composição dos sentidos da obra. Com este movimento de mudança na linguagem teatral, houve também a transformação do trabalho do ator. Na relação piramidal, o ator deve trabalhar sua performance focando totalmente no texto. Todo seu trabalho técnico, sua atenção e seu compromisso estão ligados aos sentidos do texto. Essa perspectiva explodiu e hoje sabemos que a potência do ator extrapola os limites do texto. E, ao trabalhar com palavras, o

³⁹ Alvim também vê relação entre Artaud e o dramaturgo e diretor francês contemporâneo Valère Novarina: “Artaud e Valère Novarina estão conectados pela influência profunda que seus trabalhos sofreram das leituras esotéricas, e pela tentativa de recuperação do uso mágico das palavras. O uso mágico é aquele que não comunica, mas que desloca, transporta, expande em trânsitos permanentes, em instabilidade de sensações e de significados. Mas desloca para onde? A experiência é autônoma para cada receptor, e é apenas desencadeada (e não conduzida) pelo artista.” (ALVIM, 2010: 17)

ator tem em suas mãos uma infinidade de novas possibilidades, não somente a revelação dos sentidos semânticos do texto. Consideramos exemplar a poética da Cia. Club Noir neste aspecto, pois seu trabalho experimental com a linguagem centrado na voz permite a reflexão sobre algumas destas novas possibilidades. Como dito anteriormente, o relato da experiência da oficina realizada pela autora na Cia. Club Noir colabora para a clareza das relações traçadas pela dissertação. Seguiremos, portanto, a partir deste depoimento.

Descobrir a própria voz

A oficina realizada em 2010 durou três meses, com dois encontros semanais de duas horas cada um e sua finalização foi o ciclo de leituras *Teatro aberto para as poéticas da contemporaneidade*. Foram quatro dias de leituras de textos produzidos por novos autores dentro da Oficina de Dramaturgia da Cia. Club Noir. Os textos foram lidos pelos participantes da oficina e pelos atores da companhia.

Todos os dias, sem exceção, começávamos com um exercício de desaceleração. A indicação era a seguinte: deveríamos andar pelo espaço no tempo mais lento possível, em silêncio absoluto. O tempo deveria ser realmente lento e os ministrantes nos observavam atentamente. Se alguém começasse a acelerar, mesmo que pouco, deveria imediatamente desacelerar. Durante a caminhada deveríamos perceber nossas tensões físicas e nossos impulsos. Obviamente nos primeiros dias a atividade foi bastante desconfortável. Houve situações em que andamos durante mais de uma hora, ininterruptamente, e sempre em um ritmo ultralento.

Após a caminhada, começávamos a experimentar vocalmente o texto – nos primeiros encontros cada participante escolheu um trecho de sua predileção, depois trabalhamos com uma adaptação de Juliana Galdino sobre o

mito de Prometeu, depois com as *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke e, nos encontros finais, com o texto dramático *Vai vir alguém* do dramaturgo norueguês Jon Fosse. Ao terminar a caminhada meu corpo sempre estava em outro estado. Minha respiração estava alterada e eu não sentia meu corpo ‘cotidiano’ – o corpo que acorda todos os dias, escova os dentes, se veste, sai para a rua e executa as diversas tarefas diárias. Após a experiência da caminhada em tempo ultralento meu corpo não pulsava nem se mexia da mesma maneira. A qualidade de minha presença estava claramente transformada.

Insistamos na presença, demorando-nos, talvez, sobre algumas obviedades. Presença fala de vínculo consigo mesmo e com todo o entorno, fala de estar vivo, envolver-se totalmente, comprometer-se integralmente (corpo-e-pensamento inseparáveis). Presença é co-centramento, envolvimento, interesse, ‘estar onde se está.’ Ao mesmo tempo, presença é ausência de esforço. (...) A especificidade da *ex-posição* no trabalho do ator já nos remete ao assunto da presença. Ele dá a ver, para quem está fora (ex), sua posição. Posicionar-se é estar em si, ver-se, ouvir-se em si, presente no presente. Dar a ver essa posição, independentemente de suas opções estéticas, é fundamento do trabalho do ator. (...) Estar presente pode falar, então, sobre estar próximo de si. Mas *próximo de si* já compreende alguma distância, há duas palavras (*próximo* e *de*) antes do ‘si’ para dizer *estou*. Por isso, talvez, presença total no ofício do ator, ou o que ele nos ensina para existirmos, seja justamente a percepção-em-pensamento-no-corpo desse *espaço entre ser aqui e perceber-se aqui*, num agora que já passou. (BARBOZA, 2009: 57)

A prática de desaceleração constitui um meio para os atores lembrarem-se dos vínculos com si próprios e com o entorno. Após a caminhada lenta, o ator *posiciona-se* em si mesmo, ouvindo-se e percebendo-se. Essa modalidade de prática, explorada atualmente por alguns artistas pesquisadores, aproxima-se de uma meditação ativa: ela permite ao ator, na sala de trabalho, acalmar-se e

livrar-se dos excessos que traz das ruas e do ambiente externo. Após as caminhadas que realizei na oficina posso dizer que me percebi (*corpo-e-pensamento inseparáveis*) em um *presente* que, sem a desaceleração, raramente alcanço. E, ao abrir a boca para dizer as primeiras palavras do meu texto, absolutamente tudo acontecia de modo desconhecido.

A atriz e pedagoga brasileira Juliana Jardim Barboza desenvolve seu trabalho também na exploração da palavra. Assim como a Cia. Club Noir, Barboza faz uso de práticas de desaceleração, a partir da convergência de experiências vividas com o *Tai chi chuan*, o *Butô-Ma* e uma experiência de trabalho com o ator Yoshi Oida.⁴⁰ Para Barboza, as práticas “me levaram a experimentar uma relação que passei a chamar de relação de *duração* com o tempo para a palavra, em oposição à relação de *velocidade*.” (BARBOZA, 2009: 7) O relato da autora acerca da potência dessas práticas para o ator está conectado ao que presenciei na oficina realizada na Cia. Club Noir:

O lugar des-encoberto a partir desse *durar*, tudo o que se abre de escuta a partir dele, pode ser, então, o nascedouro do dizer do texto. Em minha experiência dentro dessa prática na qual insisto muito, o que acontece nesse *corpo em duração perdurante*, frequentemente, é o imperar, de uma ofuscante clareza, do solo de silêncio onde nasce a palavra. Depois de passar pelo horror de contenção que o ritmo ultralento exige desse meu corpo apressado e barulhento – sacrifício muscular algumas vezes insuportável – vivo uma amplificação da consciência do percurso da palavra dita (enquanto lida) ao passá-la dos *olhos* (origem) para a *boca* (primeira destinação antes da orelha, do ouvido). Percebo, na maior parte das vezes, com muita exatidão, sua trajetória: as bordas da boca como portal do meu dizer da palavra aprendida com os olhos, traçada pelo interno de meu corpo, ecoada nos abismos espaciais receptivos naquele momento ali dentro

⁴⁰ Em seu doutorado *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)* (ver bibliografia) há a descrição das práticas em questão. Alguns exemplos são ações cotidianas executadas de maneira muito lenta, como sair da posição de pé e sentar em 15 minutos ou sair da posição deitada e ficar de pé em 30 minutos.

destinada a um ouvir, a um dar-a-ver, a uma escuta que já me esperava, pois já me guiava antes mesmo de os olhos chegarem ao papel. (BARBOZA, 2009: 75)

A desaceleração, além de permitir ao ator *estar onde se está*, também opera a abertura de um novo *lugar*. Como coloca Barboza, esse lugar é o nascedouro do dizer do texto, é o silêncio onde nasce a palavra. Ao término da caminhada em ritmo ultralento, no bojo da experiência de percepção de um novo lugar, Juliana Galdino e Roberto Alvim nos diziam, então: “fale palavra por palavra, utilize seu estado desacelerado para descobrir a palavra. Construa no momento presente e sem ansiedades”. O que constitui, exatamente, esse *descobrir a palavra* evocado por eles?

Roberto Alvim coloca que a expressão *descobrimento* foi cunhada pelo filósofo Martin Heidegger em seus estudos sobre linguagem e é um paradigma para a pesquisa da Cia. Club Noir. Para eles, a expressão é ideal para que o ator compreenda o que deve fazer em cena: desenhar o abstrato pelo concreto.⁴¹ Segundo Alvim, “para os atores, o mais importante é falar a frase; a contaminação se dará, se falamos ouvindo. CONTAMINAÇÃO, durante o ato da fala, pela frase (gerando uma HABITAÇÃO).” (ALVIM, 2010: 73) As diferentes habitações são os usos incomuns das palavras: seus sentidos não óbvios, suas possibilidades sonoras, suas evocações. As palavras comunicacionais, carregadas de conteúdo, transformam-se em palavras mágicas, mais próximas da poesia do que da prosa. A poesia pode insubordinar-se aos padrões que regem a prosa, como a sintaxe e a pontuação, destacando aspectos de ritmo,

⁴¹ “É na linguagem, diz M. Heidegger, que se cumpre a relação humana com o ser/estar, isto é, na linguagem se cumpre nossa *Ek-sistenz*. Para Heidegger, o modo de ser mais alto é a *Ek-sistenz*, que sua perspectiva ontológica define não como um mero fato de existir, mas como nossa essencial relação com o ser/estar. Na linguagem, portanto, realiza-se/inventa-se o homem. Linguagem não é apenas mero instrumento de comunicação, mas o estabelecimento específico de nosso estar no mundo, desta ou daquela ou de infinitas outras maneiras.” (ALVIM, 2010: 103-104)

métrica, rimas, aliterações e outros elementos sonoros que criam um fluxo próprio.

Para tal, o ator precisa se ouvir. Trata-se, aqui, de um *dizer que escuta*, permitindo a *polifonia* que é própria de cada palavra. A prática de desaceleração, portanto, é a ponte que permite ao ator essa escuta de si mesmo. De sua própria voz. E para Heidegger, “poesia é na maior parte do tempo escuta”. (HEIDEGGER apud BARBOZA, 2010: 59)

Por meio da concretude da palavra – seu tamanho, sua sonoridade – o ator deve trazer à tona as possibilidades do texto. Em determinados tipos de performances teatrais o ator coloca intenções e subtextos nas palavras. Aqui a perspectiva é claramente outra. O ator não deve acoplar musicalidades formais e externas, pois se assim o fizer estará acorrentando o movimento e a energia próprios de cada palavra. Não interessa aquilo que o ator pode fazer com a palavra, ou seja, ou desenhos vocais arbitrários que consegue executar ou as intenções que pode desenhar. Não interessa o que o ator *quer* fazer. Alvim é categórico: “nunca se tratou de o que ‘eu quero fazer da obra’ mas sim do que a obra vai fazer comigo.” (ALVIM, 2010: 70) São as palavras que *fazem*: constroem, destroem, nos surpreendem, nos apavoram. Cada palavra é uma usina de energia e de sensações físicas, concretas. Todo o trabalho técnico de desaceleração serve como base para que o ator seja capaz de perceber essas sensações. Cada sensação leva o ator a um lugar e, neste lugar, o ator está exposto e cheio de possibilidades. Deste modo, a transmissão do texto deixa de ser apenas uma construção formal e passa a ser o movimento vivo que denota as reais energias contidas no texto. Assim, o ator não determina tudo antes e não permanece alheio. Barboza também se debruçou sobre a questão de determinar a palavra antes, ou seja, sobre o ‘querer dizer’:

Apesar da insistência no tema da presença por todos os que trabalham com o ator, o que me espanta (...) é ver o ator, muitas vezes, já começar a ler e a dizer o texto, desde sua primeira vez, a partir de um 'querer-dizer', de uma atribuição de significados e – por que não dizer? – de um excesso de vontade diante da palavra. (...) Em sua pressa em descrever, interpretar, desembaraçar o interpretado, entender, contextualizar, o ator *quer*. O ator quer *capturar sentidos* no lido e dito enquanto, ao mesmo tempo, dá a ver ao outro (ator, espectador) tudo o que o texto informa, já, em sua capa de afetividade decodificada como a melhor, a correta, a que deve melhor corresponder ao que 'o autor queria dizer' com aquela junção de palavras e frases. Ou aquela que melhor lhe serve para o que ele quer, então, dizer agora, para o que faz uso desse texto. Pode, ainda, ocupar-se, ao mesmo tempo – veja quanta pressa -, em bem corresponder às características daquele personagem que fala por ele ou em nome de quem ele diz o que diz. O tecido é complexo. (BARBOZA, 2009: 77-78)

O trabalho da Cia. Club Noir alinha-se com a descrição do fragmento acima. O excesso de vontade do ator diante da palavra pode afastá-lo da experiência da descoberta. Afinal, *desencobrimto* é também *descobrimto*, no sentido de encontrar algo novo. Ou, nas palavras de Alvim, encontrar algo *insuspeito*: que não se suspeita, nem se espera, que surpreende o próprio emissor.

Outra importante indicação dada por Juliana Galdino durante a oficina diz respeito à observação. Durante todos os momentos em que trabalha com as palavras o ator deve se observar. Uma das habilidades que o ator precisa desenvolver é a auto-observação: ao mesmo tempo que executa, precisa observar sua ação e seus impulsos. Segundo Alvim e Galdino, tudo o que se desenrola no trabalho de apropriação do texto é da ordem do acontecimento. Se a palavra está previamente formalizada e desconectada do momento presente, está morta. O diálogo com a obra precisa ser no momento presente, em absoluto.

Durante a oficina, além da caminhada em ritmo ultralento, realizamos outros exercícios: equilíbrio e desequilíbrio corporal, *fonemol* e exercícios técnicos de aquecimento da voz e do aparelho fonador. Todos os exercícios convergem para o mesmo fundamento: o ator não está à frente da palavra. Isso equivale a dizer: o ator não deve colocar sentidos prévios na palavra, não deve submeter o texto às suas próprias interpretações. Deve colocar a palavra, em sua materialidade, no foco. Ela, por si só, é um universo múltiplo e vivo. Aqui vale nos determos em um dos exercícios. O exercício do *fonemol* consiste em executar sons vocais que não são de nenhum idioma específico. A partir da exploração das vogais, das consoantes, de mudanças rítmicas e melódicas deveríamos falar em um idioma inexistente. Cada ator deveria tentar explorar o máximo de sons possíveis. Juliana Galdino conduzia o exercício da seguinte maneira: primeiro ela escutava as experimentações iniciais de cada ator e, conforme o que cada um fazia, ela indicava o sentido contrário. Ou seja, se um ator emitia um *fonemol* muito lento, a indicação era “mais rápido”. Se outro ator mostrava a tendência em acelerar, ela dizia: “mais lento”. E, para todos, sempre: “outra coisa!”. Se estacionávamos em determinados padrões sonoros, deveríamos mudar para outra coisa. O *fonemol* assemelha-se a *glossolalia*, princípio de criação vocal utilizado em determinados processos contemporâneos com a voz e que remete às experimentações de Antonin Artaud. Para Becker,

Glossolalia é entendida como o dom de falar línguas desconhecidas, num sentido religioso. Também pode ser entendido num sentido mais amplo, como quer Oliveira Junior: ‘considero a glossolalia como a capacidade humana de produzir uma vocalização cuja característica constituidora é justamente a ausência de referencialidade e, na quase totalidade dos casos, a inexistência de estruturas rígidas e pré-definidas; sua abertura’. Esse tipo de vocalização é algo presente em muitas culturas desde a Antiguidade; da fala enigmática das pitonisas do oráculo de Delfos aos experimentalismos vocais dadaístas, e, portanto, não é

invenção de Artaud. No entanto, ele aprofundou a materialização desta vocalidade enquanto fazer artístico, abrindo caminho para a sua busca do poder espacial das palavras, quando as palavras são tratadas como material concreto (vibração sonora). (BECKER, 2008: 49)

E, ainda, o *fonemol* nos remete diretamente às experimentações da poesia fonética e sonora que abordamos no primeiro capítulo da dissertação. Em determinado momento histórico, as experimentações da poesia fonética e sonora foram o caminho para a libertação da palavra das garras do semântico. Hoje, no âmbito dos ensaios e treinamentos da Cia. Club Noir, essa estratégia colabora para que o ator descubra sua própria voz. As possibilidades que o ator encontra nesta exploração fornecem meios para que, na cena, ele possa descobrir a palavra. Os usos experimentais da voz são recursos potentes para o descobrimento do texto. Em várias peças da Cia. Club Noir, inclusive, há a presença de gritos, sussurros e sons guturais. A apropriação desses recursos, por parte do ator, se dá via *fonemol*, que, por sua vez, está ligado às experimentações de Artaud e das vanguardas históricas.

Tanto a caminhada em ritmo ultralento quanto as demais práticas de aquecimento e descoberta vocal constituem a etapa de treinamento. Após esta etapa inicia-se o trabalho com o texto.

A leitura como performance

Mais uma vez recorremos a Barboza:

Aqui, pensamos o ator como esse sujeito que não tem vontade de domínio, de propriedade, que suspende o saber e a intenção. O ator que aceita a palavra que despenca, a perda de seus sentidos conhecidos de antemão (do ator, das palavras), que se dispõe para

auscultar o lido, auscultar enquanto diz. Perde a soberania tão característica de sua posição (um sujeito que opta, que escolhe, que significa) e aceita-se num lugar de indigente. E nesse lugar, diante do texto, despenca também a noção de comunicação mais conhecida e fazemos coro ao traço de Derrida. Despenca junto o modo como se dá essa comunicação. Seu lugar não é o de sustentar o transporte linguístico de um 'querer dizer' do autor, do texto. Aquilo que o autor nos deixa (a não ser que ele esteja presente nos ensaios, mas não é disso que nosso texto trata) é somente uma sequência de palavras, dentro de frases e, no caso ainda da maior parte dos textos dramaturgicos, frases dentro de períodos divididos por personagens. Se no dar a ler do escritor devemos ler sua ausência e o fracasso de seu 'querer dizer', quando o escritor dá a ler não se coloca a si mesmo para relacionar-se por meio da escritura com um leitor mais ou menos antecipado, nem tampouco dá a ler simplesmente o que suas palavras 'dizem' ou 'querem dizer'. (BARBOZA, 2009: 81)

Segundo Roberto Alvim e Juliana Galdino, cada ator deve perceber seu diálogo único com a obra. O que uma palavra gera em um ator não é necessariamente semelhante ao que acontece com outro. Não se trata de procurar aquilo que o autor do texto quis dizer. Como vimos no fragmento acima, há um fracasso na tentativa do autor *querer dizer* alguma coisa. O ator, consciente desse fracasso, deve se desfazer também de seu próprio querer dizer. É o ato presencial da leitura que traz as palavras, vivas, à tona. Não há sentidos prévios, nem do autor nem do ator. Aquilo que se *diz* começa naquilo que se *lê* – e o fenômeno da leitura é indiscutivelmente pessoal e intransferível. É aqui que Paul Zumthor nos oferece substrato para continuarmos a reflexão. No trabalho da Cia. Club Noir, o momento da leitura, nos ensaios, é também um momento de performance. Assim como a música “não existe” apenas escrita numa partitura na estante, não existe o teatro como palavras escritas no papel. São possibilidades que precisam ser mediadas pela voz.

Zumthor trabalha com a ideia de performance como emissão em presença. Nesse ato presencial uma das primeiras situações que se coloca, é, necessariamente, a manifestação de um corpo vivo:

Qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo na obra. Ora, o corpo (...) é da ordem do indizivelmente pessoal. (ZUMTHOR, 2007: 38)

No contexto do teatro e da *performance art*, a noção do corpo não é exatamente uma novidade. Ela tem sido trazida há tempos e, como dissemos no início do capítulo, há atualmente uma revisão de concepções e teorias sobre o corpo que foram hegemônicas durante séculos. Na *performance art* podemos lembrar *Lips of Thomas*, performance emblemática de Marina Abramovic, na qual o corpo da artista foi colocado em situações radicais de experiência⁴². A performance de Abramovic, realizada em 1973, certamente borrou os limites entre ficção e realidade, espectador e obra. Nela o status do corpo da artista foi abordado como realidade primeira e inegável. Mas no contexto das artes da palavra – a poesia e a literatura – a noção do corpo é algo ainda um tanto obscuro. Essa é uma das razões que justifica a forte presença de Zumthor neste trabalho, pois a investigação está centrada nas palavras. Zumthor pensa performance em relação à transmissão de textos poéticos⁴³, sejam eles orais ou

⁴² *Lips of Thomas* foi apresentada pela primeira vez em 1973, na Galeria Krinzinger, em Innsbruck, Áustria. A performance consistia em uma série de ações que Marina aplicava a si mesma. As ações, descritas pela própria artista, foram as seguintes: "I slowly eat 1 kilo of honey with a silver spoon. I slowly drink 1 liter of red wine out of a crystal glass. I break the glass with my right hand. I cut a five pointed star on my stomach with a razor blade. I violently whip myself until I no longer feel any pain. I lay down on a cross made of ice blocks. The heat of a suspended space heater pointed at my stomach causes the cut star to bleed. The rest of my body begins to freeze. I remain on the ice cross for 30 minutes until the audience interrupts the piece by removing the ice blocks from underneath." Disponível em http://www.mocp.org/collections/permanent/abramovic_marina.php. Acessado dia 25/07/2012.

⁴³ A qualidade do que é poético o autor nos dá nesse trecho: "Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de "poética", e uma outra, a

escritos. O que, particularmente, nos chama a atenção em seus estudos é sua negação, bastante enfática, da oposição entre texto escrito e texto falado. Zumthor não opõe a leitura de um texto escrito (literário) à leitura de um texto transmitido oralmente: “Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quanto diferentes ouvintes e leitores.” (ZUMTHOR, 2007: 55) Assim como em uma situação de transmissão oral o corpo do emissor e do espectador são chamados para a experiência, o mesmo pode ser dito acerca da transmissão escrita. Vejamos nesses dois trechos:

A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUMTHOR, 2007: 33)

É ele (o corpo) que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (ZUMTHOR, 2007: 23)

Em seu trabalho com as palavras o ator passa por, no mínimo, dois momentos facilmente identificáveis. Em um deles ele lê, pela primeira vez, o texto que será trabalhado. Em outro momento, ele será o transmissor desse mesmo texto lido anteriormente. Não estamos falando apenas da leitura de

diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza.” (ZUMTHOR, 2004: 35)

textos já finalizados, mas também de dramaturgias criadas processualmente, onde também existe o momento da leitura – seja da dramaturgia temporária que será depois modificada ou do texto que será finalmente levado à cena. Em ambas as situações, leitura e transmissão, há a movimentação do corpo, dos ritmos sanguíneos. Assim sendo, o ator *performa a palavra* em no mínimo duas situações diferentes: no ato da leitura e no ato da transmissão. Surge então uma pergunta: o momento da cena, ou seja, a transmissão das palavras na presença do espectador, não estaria ligada ao primeiro contato do ator com o texto? Ou seja, à primeira leitura, à primeira situação de performance vivida com o texto? O ator começa como leitor? Se em um primeiro momento a pergunta parece óbvia ou sem sentido, em um segundo momento ela revela implicações nem tão óbvias assim. E não estamos considerando as circunstâncias nas quais se dá a leitura primeira: individualmente, em grupo, em cadeiras, em pé, após exercícios de aquecimento, etc. Há infinitos modos e, certamente, eles exercem influências das mais diferentes naturezas. É preciso lembrar, ainda, que o ator não está ligado somente à primeira leitura no instante da transmissão. Na ‘trajetória’ de um texto poético – textos teatrais se inserem nesta categoria – há muita coisa:

Pode-se, na história de um texto poético, distinguir vários momentos: o momento de sua *formação*, depois, necessariamente (uma vez que esse texto, pelo menos de maneira virtual, destina-se a se tornar público), há a *transmissão*. Esta propicia a *recepção*. Depois ele se conserva, em consequência da outra característica própria do texto poético: desalienar-se no que se refere às limitações do tempo. Em seguida, teremos outras recepções, em número indefinido: eu as reúno sob o termo *reiteração*. Em cada um desses momentos, o suporte pode ser tanto a palavra viva quanto a escrita. Disso resulta teoricamente (salvo erro) uma centena de situações possíveis! (ZUMTHOR, 2007: 65)

Se pensarmos a trajetória do texto nas mãos do ator, entre a primeira leitura e o momento da cena há de fato muitas outras leituras, há “uma centena

de situações possíveis”, como coloca Zumthor. No âmbito do trabalho do ator com as palavras, existem os ensaios coletivos, as leituras solitárias e os momentos de memorização do texto, nos quais podem ser usadas diferentes estratégias. Ainda sobre as características da leitura, o autor diz:

(...) em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura (...) elimina, em princípio totalmente, esses fatores. (...) Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. (ZUMTHOR, 2007: 66-67)

Minha hipótese de partida poderia se exprimir assim: o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo. Nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo. (ZUMTHOR, 2007: 35)

Adentrar a seara do desejo significa adentrar naquilo que é ‘indizivelmente pessoal’, nas palavras do próprio pensador. Não pretendemos, de modo nenhum, averiguar completamente o fenômeno da leitura. Esse nos parece ser um domínio dos estudos da linguagem e não ambicionamos ir tão longe. Aqui falamos da leitura como parte constitutiva do trabalho do ator.

Na Cia. Club Noir a leitura dos textos é tratada como um momento fundamental. A leitura é infinitamente mais importante do que aquilo que comumente associamos ao trabalho do ator - compor um personagem, procurar intenções e subtextos para a palavra ou transformar o corpo para representar

ser outra pessoa. O momento em que o ator lê a palavra em sua preparação – seja nos ensaios coletivos ou em sua rotina individual de treinamento - é, ao mesmo tempo, um instante de delicadeza e mistério. Talvez a pesquisa da companhia compreenda a tese de Paul Zumthor de que leitura literária e performance oral não estão em relação de oposição. E, como lemos no trecho acima, em ambos os casos há uma implicação forte do corpo. Os rigorosos exercícios de desaceleração propostos pela Cia. levam ao extremo a percepção de que no ato da leitura nosso corpo está extremamente implicado e envolvido. O corpo do ator, em estado sensível, após a desaceleração, permite compreender que na leitura, silenciosa ou sonora, há performance. Ou melhor, *leitura é performance*.⁴⁴

Na oficina realizada pela autora, a experiência com a leitura dos textos confirma o que dissemos acima. Tanto após a caminhada em ritmo ultralento quanto após os outros exercícios realizados, a leitura sempre mostrou-se performance: corpo fortemente implicado na ação, trânsito entre a ficção dos textos e a realidade da presença do leitor naquele momento, naquele espaço, envolvimento e participação dos espectadores ouvintes.

Nas montagens da Cia Club Noir os atores se movem pouco. O encenador Roberto Alvim os coloca em uma situação de imobilidade quase total, a fim de que a pesquisa com a potência da voz e da palavra aconteça de forma vertical: concentrada, sem a distração do movimento. Independentemente do texto, todos os atores vivem a imobilidade. O que essa

⁴⁴ No campo dos Performance Studies, no qual cabem os rituais, as cerimônias cívicas, a política, as apresentações esportivas e outros eventos da vida social, Richard Schechner diz que nem tudo é performance mas tudo pode ser estudado como performance. Vejamos: “Qual é a diferença entre ‘é’ performance e ‘como’ performance? (...) Existem limites para o que ‘é’ performance. Mas praticamente tudo pode ser estudado ‘como’ performance. Alguma coisa ‘é’ performance quando o contexto histórico e social, convenção, uso e tradição dizem que é. Rituais, jogos e os papéis do dia a dia são performances porque as convenções, o uso e a tradição dizem que assim são. Não se pode determinar o que ‘é’ performance sem se referir às circunstâncias culturais específicas. (...) O que ‘é’ ou não ‘é’ performance não depende de um evento em si, mas de como esse evento é recebido e colocado. (SCHECHNER, 2006: 38). As leituras no contexto dos ensaios da Cia. Club Noir são, portanto, performances tanto na acepção de Zumthor quanto na de Schechner.

situação extrema gera nos atores? Por meio da curta experiência que tive na oficina do grupo e com a observação como espectadora das montagens, arrisco-me a responder: acredito que a imobilidade física, nas circunstâncias colocadas pela encenação de Alvim, empurra o ator para a ampliação da suas habilidades sensíveis. É a expressão cênica do “menos é mais” (*less is more*) da arquitetura de Mies van der Rohe que depura racionalmente a forma no espaço⁴⁵. Não lhe interessa as habilidades mecânicas, mas sim outras, muitas vezes pouco mapeadas pelo homem. No cotidiano usamos nosso corpo para executar diversas tarefas. Muitas delas repetimos por toda uma vida: acordar, levantar, sentar, andar, dormir, etc. Existe certa acomodação e mecanização do corpo e de seus movimentos, um sistema que se organiza e condiciona com muita facilidade e não nos coloca novos desafios. No palco, então, Alvim opta por suprimir todo esse sistema. O corpo ganha um status de escultura, de imagem. Nessa imobilidade não há espaço para respostas automatizadas e o ator atravessa momentos de extrema surpresa consigo mesmo, com o outro, com o texto e com o receptor/espectador/ouvinte das palavras que está a dizer:

Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. (...) É a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. (ZUMTHOR, 2007: 54)

⁴⁵ Mies van der Rohe (1886-1969) foi um arquiteto alemão naturalizado americano que tornou-se conhecido por seu minimalismo e rigor nos detalhes (*“God is in the details”*). Lecionou na Bauhaus e é referência na arquitetura do século XX.

Há outro aspecto bastante importante na performance da palavra da qual estamos falando. Trata-se da relação com o espaço, e é este ponto que trataremos a seguir.

Vozes que constroem espaços

Tanto no âmbito da leitura do texto escrito quanto no momento da transmissão em cena, a dimensão espacial da voz não pode ser negligenciada. Roberto Alvim admite que a manipulação experimental da linguagem cria tempos e espaços, e é sobre este último que queremos tecer relações a partir da compreensão da palavra como material sonoro e que, portanto, inclui o fenômeno físico e natural da ressonância. A circunstância, a amplitude e a frequência das ondas sonoras determinam as características do som propriamente dito: altura, duração, intensidade e timbre. O corpo do ator é a caixa primeira de ressonância da voz, assim como a caixa de madeira do violino ou o tubo metálico de um órgão – na guitarra elétrica, a ressonância é parcialmente substituída por efeitos eletrônicos. As vibrações da corda de um violão, por exemplo, entram em ressonância com a estrutura da caixa que amplifica o som e acrescenta naturalmente vários harmônicos, dando o timbre característico do instrumento. Sem o corpo do instrumento, o som da corda seria fraco e insosso. Sendo assim, cada ator consciente do seu instrumento voz que produz uma frequência – número de vezes que a onda vibra por segundo - característica de vibração, pode entrar em sintonia com outro ator que esteja conjuntamente na cena, também em vibração, para, desse modo, amplificarem o som no espaço. Sobre voz, espaço e ressonância, Storolli coloca:

A voz é percebida muitas vezes, assim como tradicionalmente os acontecimentos acústicos são, como um fenômeno que ocorre no tempo. No entanto, a voz também é um acontecimento que traz consigo uma espacialidade e é um ‘acontecimento no espaço’,

segundo hipótese de Kolesch. Espaço significa entorno e abrange tudo o que nele está presente. Na forma como a voz ressoa, ela coopera para a caracterização do espaço. Podemos pensar em espaços específicos onde a voz ressoa, por exemplo, 'igrejas, salas de música, teatros', espaços públicos e privados, espaços abertos e fechados. Nas diferentes possibilidades de ressonâncias destes espaços materializa-se a voz de diferentes formas, constituindo desta maneira as diversas vozes que nos habitam. A relação com o espaço não se refere apenas ao espaço externo, mas também aos espaços internos, espaços do próprio corpo, onde através da ressonância a voz se faz ouvir. Pela ressonância destes espaços internos – cavidade, órgãos, líquidos – a voz não apenas se expande para o espaço externo, mas é a forma como nós a percebemos no nosso próprio corpo, no jogo que ocorre entre ressonância e audição. Trabalhar com a voz é trabalhar na sua ressonância. Através dela nossas fronteiras se diluem. Adquirimos o poder de ressoar no outro, de contagiá-lo, um fato especialmente importante no âmbito do processo experimental da voz. (STOROLLI, 2009: 160)

Tratamos nas páginas anteriores da desaceleração e da leitura na Cia. Club Noir. A desaceleração como meio para a ampliação da presença e a leitura como um momento de performance e descoberta, e não como mera compreensão do texto dramático. Há outro aspecto importante em ambas as estratégias trabalhadas pela Cia.: são estas experiências que permitem aos atores a percepção de seus espaços internos, através também da ressonância. É no jogo entre ressonância e audição que ocorre, pelo ator, a percepção de sua voz no corpo. Como Storolli coloca, trabalhar com a voz é trabalhar na sua ressonância. A ressonância, além de permitir a percepção do corpo por parte do emissor, também age no entorno. Não podemos ignorar que ao optar por uma encenação sem movimento e com pouca luz, Alvim faz com que o aspecto da ressonância precise ser levado em conta. Não se trata apenas de detalhar a acústica do teatro no qual as peças são apresentadas, mas estabelecer as relações entre voz, ressonância, corpo e espaço no contexto da cena. É no canto que podemos compreender melhor os aspectos relacionados à ressonância. Em

muitas peças da Cia. há gritos, sussurros, sons guturais e frases com desenhos melódicos, mas raramente há canto. Mesmo assim, nos parece fundamental abordar este aspecto, pois vemos relações imediatas entre os desdobramentos da ressonância e o projeto artístico da Cia. Club Noir.

Se a forma como a voz ressoa coopera para a caracterização do espaço, e os atores na Cia. Club Noir estão imóveis, que espaço, portanto, é gerado? Ainda sobre voz, ressonância e espaço, Storolli coloca:

Através de sua ressonância, a voz resta como vestígio, vibração, em tudo o que atinge. A voz carrega em si as marcas de sua origem, a memória do corpo gerador. Resultado de seu processo criativo, é ao mesmo tempo meio, instrumento pelo qual a ação do corpo se materializa. (...) A voz nos possibilita sair de nós mesmos, nos lançando ao espaço circundante. Assim, este desalojar pode ser percebido como uma expansão dos limites do corpo, sua ampliação no tempo e no espaço. Sem outros recursos senão aqueles inerentes a ela própria, a voz é percebida como ação do corpo. Capaz de transbordá-lo no espaço, borrando seus limites, permeando outros corpos e objetos na sua trajetória. Compreendida assim, a voz é uma forma de movimento do corpo no espaço, fazendo parte do processo de co-construção deste, gerando espaço na medida em que o ocupa. (STOROLLI, 2009: 157)

A voz pode colocar o corpo onde ele não está. É através da voz que os corpos da cena da Cia. Club Noir, imóveis, se deslocam para inúmeros espaços. Transbordam a fronteira da pele dos atores e se lançam em várias direções, ocupando e criando espaço. Expandimos, aqui, a compreensão da voz. A voz não é somente um evento no tempo, mas também um evento no espaço:

À dimensão estética da voz pertence sua espacialidade, que compreende o espaço do corpo (tanto daquele que fala como daquele que escuta), assim como inclui os espaços nos quais estes

corpos agem e nos quais as vozes soam, os espaços reais e imaginários, espaços próprios e conhecidos assim como espaços estranhos e desconhecidos, abrangendo ainda o aspecto social destes espaços. (KOLESCH apud STOROLLI, 2009: 158)

Assistir a um espetáculo teatral constitui um espaço social. Neste espaço, permeado por convenções, acontecem trocas e relações de diferentes naturezas. Como vimos, as peças da Cia. Club Noir possuem pouca ou quase nenhuma movimentação espacial dos atores. A encenação de Alvim opta pela imobilidade aparente dos corpos. A movimentação espacial que ocorre é a das vozes. As vozes, aqui, criam espaços e se deslocam permanentemente, criando e influenciando todos os aspectos contidos na experiência teatral. “Quando vozes soam e são ouvidas, ocorre algo entre as pessoas, entre pessoas e espaços, entre pessoas e objetos.” (KOLESCH apud STOROLLI, 2009: 159)

Alvim, a partir de outra perspectiva, também reconhece a voz como evento no espaço:

A grande ação realizada aqui é a *fala*: é ela que constrói e desconstrói o espaço; que promove transportes instáveis no tempo; que evoca e invoca; é através da *fala*, na *fala*, que a presença habita distintos *modos de subjetivação*. E é em todas as problemáticas ligadas a este ato (que não se relaciona com expressão, mas sim com *invenção*) que a obra se situa, se desdobra, se expande – em direções sempre impossíveis. (ALVIM, 2010: 104)

Alvim enfatiza o aspecto da *fala*. É na fala que se constrói e se desconstrói o espaço. Sim, é na fala. Mas aqui vamos mais adiante, ou mais profundamente: é na fala porque, no teatro, trabalha-se com palavras. Mas não é na fala por conta das palavras, mas, antes, por conta da voz. A fala constrói

espaços menos por ser fala e mais por ser voz. Sem voz não há fala, mas na fala há voz. É a voz, na moldura da fala, que cria espaços.

Adriana Cavarero, em seu capítulo *Eco – ou sobre a ressonância*, relembra o mito da ninfa Eco para tecer reflexões sobre a natureza da voz. A figura de Eco, diferentemente de outras ninfas, não canta, mas repete as palavras dos outros. Essa repetição acontece enquanto o outro ainda fala, com apenas uma pequena diferença de tempo. É essa diferença que gera a ressonância: “O eco, assim, se faz ressonância segundo um ritmo musical. Pura voz que fragmenta outra voz, Eco faz cantar a musicalidade da língua.” (CAVARERO, 2011: 194). A repetição é um recurso presente em muitos textos da Cia. Club Noir., principalmente nas adaptações de clássicos feitas por Roberto Alvim.⁴⁶ Este recurso, que colabora para que o enfraquecimento do semântico, reforça a busca pela palavra mágica, transversal e encantatória – paradigma da Cia.:

Justamente a repetição, conhecido expediente performativo que é indispensável à língua para estabilizar os significados, torna-se assim um mecanismo que produz o efeito oposto. Carregada de uma potência dissolutiva em relação ao registro do semântico, a repetição de Eco é um balbucio que recua à cena da infância em que voz ainda não é palavra. A literatura moderna, sobretudo aquela que se dedica a um trabalho experimental com a linguagem, buscando emancipá-la da urgência de significar, intui a potência dessa regressão. Alguns textos de Samuel Beckett, por exemplo, ou seja, de um autor que ‘defendeu a obstinação por respirar, suporte da constância do dizer’, procedem com um fluxo linguístico que, mediante repetições e descartes sintáticos, substituições fonéticas e ambíguas ressignificações, exaure-se num balbucio em que o sistema do semântico e o sujeito que deveria sustentá-lo encontram a sua dissolução. (CAVARERO, 2011: 198)

⁴⁶ Em seu texto *Pinokio*, de 2010, é possível ver o recurso da repetição. O texto foi publicado em seu livro *Dramáticas do Transumano e outros escritos seguidos de Pinokio* (ver bibliografia).

O trabalho experimental com a linguagem realizado pela Cia. Club Noir encontra na definição de Cavarero seu ponto nevrálgico. Se a repetição libera o semântico, é a repetição das palavras na Cia. Club Noir que faz com que as vozes criem espaços. “A repetição, mais que um balbucio, se torna ressonância, música, relação acústica.” (CAVARERO, 2011: 198). A repetição, a recusa da procura pelos subtextos no material dramaturgico, a recusa das intenções por trás das palavras e a manipulação da palavra também como material sonoro são, em última instância, a recusa do semântico. A procura pelas outras *arquiteturas linguísticas*, no dizer de Roberto Alvim, constitui, portanto, a procura por uma experiência em que a linguagem semântica não é o pilar central. *Arquitetura linguística sem linguagem semântica* pode soar uma contradição grosseira a primeira vista. Mas não há contradição.

Essas outras arquiteturas linguísticas anseiam por uma relação e uma comunicação que acontecem, em verdade, pelo *vocálico*. Nosso ponto, aqui, é que a relação vocálica é o fundamento primeiro, impossível de ser ignorado. São vozes que se procuram. Procuram sintonia entre si, com o entorno e com o espectador. A comunicação entre os atores e entre os atores e os espectadores se dá na esfera do vocálico. As palavras, nesse contexto, são uma pista falsa, uma desculpa, cortina de fumaça. Um pretexto. Pouco importa, em última instância, que ‘mar’ signifique isso ou aquilo. Pouco importa que cada espectador associe ‘mar’ com algo diferente. Pouco importa se o ator dá a ver um ‘mar’ profundo e escuro ou um ‘mar’ calmo e ensolarado. O que importa é que ‘mar’, no instante da *fala* do ator da Cia. Club Noir, é voz. No início do capítulo dissemos que durante a oficina realizada um dos direcionamentos de Juliana Galdino era o seguinte: “Desenhe o abstrato pelo concreto”. Chegamos portanto, à reflexão última: o concreto é a palavra ‘mar’, o abstrato é a voz, *ao mesmo tempo* que o concreto é a voz e o abstrato é a palavra ‘mar’. Voz é som e, neste sentido, é extremamente concreta, física: são ondas sonoras, vibração. Mas no contexto da experimentação da linguagem voz é abstração, pois pode

criar imagem, ou remeter a uma determinada imagem, ou remeter também a coisa nenhuma.

Cavarero nos lembra que a primeira comunicação do homem, ao nascer é som vocal:

No âmbito etimológico da *Vox* latina, o primeiro significado de *vocare* é chamar, invocar. Ainda antes de se fazer palavra, a voz é uma invocação dirigida ao outro e confiante num ouvido que a acolhe. A sua cena inaugural coincide com o nascimento. Aqui o infante, com seu respiro inicial, invoca uma voz em resposta, chama um ouvido para acolher seu grito, convoca outra voz. A ligação intrauterina – que já era rítmica, musical – é quebrada. O primeiro vagido invoca então um novo liame sonoro: vitalmente decisivo como a respiração que o sustenta. (...) A voz é sempre para o ouvido, é sempre relacional; mas nunca o é de modo peremptório como no vagido do infante: vida invocativa que se entrega inconscientemente a uma voz que responda. (...) Essa ligação instaura a comunicação primária de qualquer comunicável e por isso constitui um seu pré-requisito. Ainda não há nada a comunicar, salvo a comunicação mesma em sua pura vocalidade. Acima de tudo, a voz significa, ela mesma, nada além de um vocálico relacional que já está implícito, como invocação, no vagido inaugural. (CAVARERO, 2011: 199)

E de que maneira esse componente sonoro e vocálico permanece mesmo quando, crescidos, fazemos uso da linguagem, ou seja, das palavras?

Dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz. (ZUMTHOR, 2007: 86)

A poética da Cia. Club Noir, fundada na exploração da palavra, constitui, entre outros valores, uma comunicação que quer lembrar o que da voz já esquecemos. Há um convite velado nas peças teatrais da Cia. Club Noir. Talvez nem os próprios criadores saibam disso. Há o convite para escutarmos e lembramos de que a voz se diz. Séculos de cultura ocidental fundada no logos, na separação de mente e corpo, sujeito e objeto, interno e externo fizeram nos esquecer de que a voz se diz não porque se transforma em palavra. Como Zumthor coloca, dizendo *qualquer coisa a voz se diz*. Cotidianamente dá-se a comunicação entre os homens a partir dos sentidos das palavras, estruturadas com base nas convenções que formam a linguagem. Esquecemos que a primeira comunicação é som primordial, vocal, balbúcio - decodificáveis por outra camada do sensível, desvinculada dos códigos da linguagem. Este aspecto permanece e nos comunicamos por meio de vozes que podem ignorar ou até contradizer o sentido primeiro das palavras. Na dimensão teatral, a Cia. Club Noir é um indício de que temos necessidade de lembrar essa comunicação.

O eco que mobiliza o ritmo musical da língua não coincide simplesmente com uma regressão infantil, mas sim reencontra – lembra – a potência de uma voz que ressoa ainda e sempre no *logos*. Desvocalizando o logos, a metafísica quer imunizar-se dessa potência. O privilégio da *theoria* sobre a palavra, como bem sabia Platão, é, acima de tudo, um apagamento da voz. (CAVARERO, 2011: 198)

Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto. (...) Uma vez lançado ao mundo, no turbilhão de sensações que a agrirem, a criança exibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço

orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. (Zumthor, 2007: 87)

Considerações finais

*Beauty is now underfoot wherever we take
the trouble to look.*

John Cage

Do Allegro ma non troppo do século XIX ao Presto: o andamento do século XX

Schoenberg escreve *Pierrot Lunaire* em 1912 e cria o Sprechgesang – canto falado –, unindo texto e música de forma surpreendente. Eclode a Primeira Guerra Mundial em 1914. Revolução Russa em 1917, Grande Depressão em 1929 nos EUA, fluxos imigratórios intensos em direção à América Latina durante décadas. Modernização do Japão. Migração do cinema mudo para o cinema falado. Orson Welles performa pela rádio CBS a invasão marciana, adaptada da obra Guerra dos Mundos, de H.G. Wells e causa pânico na população. Segunda Guerra Mundial em 1939. Hitler, campos de concentração e extermínio. Bombas nucleares espalham medo, regimes totalitários ascendem em vários países, Mao Tsé-Tung lidera a Revolução Chinesa. Antonin Artaud escreve o monólogo dramático para rádio *Pour en finir avec le jugement de Dieu* - Para acabar com o julgamento de Deus -, em 1947. A obra é interdita de ir ao ar na França. Fundação da ONU. Fundação do Estado de Israel. Independência da Índia. Guerra Fria, um muro é erguido para dividir uma cidade em duas, o homem visita o espaço sideral e pisa na Lua. Televisores invadem as casas, surgem a pílula anticoncepcional, a guitarra elétrica, as drogas psicodélicas. Einstein transforma a ciência e Martin Luther King e Rosa Parks boicotam a segregação racial nos ônibus do Alabama. Ergue-se Brasília e com ela um sonho de Brasil desenvolvido. Golpe Militar e Ditadura a partir 1964 em solo brasileiro. Ame-o ou Deixe-o. Che Guevara é assassinado. Simone de

Beauvoir diz que a mulher não nasce mulher: torna-se. Músicos morrem de overdose, os Beatles proclamam-se mais famosos que Jesus. Andy Warhol prevê que cada ser humano poderá ter quinze minutos de fama. Em 1977, uma das Naves Gêmeas Voyager é lançada e carrega consigo um disco e a respectiva agulha de cobre revestido a ouro contendo uma apresentação da nossa civilização: 115 imagens, 35 sons naturais e saudações em 55 línguas, além de excertos de música étnica, de obras de Beethoven, Mozart e Chuck Berry. Presidentes são assassinados, lideranças religiosas fundamentalistas tomam a frente no Oriente Médio. Acidente nuclear em Chernobyl, surge a AIDS. Movimento pelas “Diretas Já” redemocratiza o Brasil. Michael Jackson é recordista mundial de vendas com seu álbum *Thriller* de 1982. Computadores imitam o cérebro humano, surge a Internet, cai o muro de Berlim e a União Soviética entra em colapso, Brasil é Tetracampeão Mundial de Futebol. A palavra globalização entra no vocabulário político e cultural. Superpopulação mundial. Projeto Genoma. Em 1996 a ovelha Dolly é o primeiro mamífero a ser clonado a partir de uma célula adulta. Em 1999, último ano do século XX, surge o Napster, primeira rede de compartilhamento de música no formato Mp3 da web. A Indústria Fonográfica começa a desmoronar.

Pausa para meditação. *Adagio sostenuto.*

O século XX, permeado por incontáveis fatos que transformaram a sociedade, foi também o século da liberação do corpo e da voz. Na medida em que o corpo se liberta, nas artes e na cultura como um todo, a voz também se manifesta de forma mais livre e as expressões artísticas passam a admitir a existência de gritos, sussurros, gemidos, risos, ruídos variados do aparelho fonador. O silêncio deixa de ser sinônimo de ‘nada’ ou ausência de som, instaura-se como música e reivindica seu lugar nas expressões cênicas, musicais e performáticas. A tecnologia também contribui ativamente para novas

percepções da voz fora do âmbito artístico, pois é no século XX que a voz pôde ser gravada e manipulada eletronicamente, alcançando ouvidos longínquos e a quilômetros de distância da fonte emissora original. Ao longo da dissertação abordamos algumas dessas importantes mudanças que fizeram o canto da voz ecoar o que antes estava silenciado no corpo.

Estamos no começo do século XXI que traz novos desafios relativos às questões da voz, do som, da escuta e da comunicação como um todo. Hoje há inúmeras ferramentas para a manipulação digital do som e da voz – muitas delas são facilmente acessíveis para quem não trabalha especificamente na área de áudio e tecnologia - e a popularização dos celulares inteligentes (*smartphones*) e *ipods* permitiram a proliferação dos fones de ouvido em qualquer momento e lugar. A partir de uma pesquisa rápida na internet, encontramos vários programas de mixagem, gravação e reprodução sonora. Os *mashups*⁴⁷ podem ser feitos, literalmente, com uns poucos cliques. A estética do *vocoder* – ferramenta capaz de analisar e sintetizar a voz humana - também espalhou-se na música mundo afora. Com o surgimento do *Youtube* e do *Vimeo*, por exemplo, hoje podemos ouvir música também associada a imagens. Se antes os videoclipes estavam apenas nos canais televisivos dedicados à indústria musical, hoje eles podem ser vistos e revistos nas telas de celulares, a qualquer momento. As plataformas virtuais se integram cada vez mais e a rede social *Facebook* permite o compartilhamento dos arquivos audiovisuais. Diariamente podemos compartilhar, ouvir e comentar um grande volume de informação sonora e audiovisual. De maneira geral, podemos dizer que o mundo sonoro está, mais do que nunca, ao alcance de nossas mãos. As novas gerações familiarizam-se cada vez mais com as novas ferramentas tecnológicas, e crescem em um mundo em que o som digital parece ter mais relevância que o som orgânico.

⁴⁷ Um *mashup* é uma canção ou composição criada a partir de duas ou mais canções pré-existentes, normalmente pela transposição do vocal de uma canção em cima do instrumental de outra, de forma a se combinarem.

Para Lehmann, desde o momento em que foi possível separar a voz do falante – por meio do gramofone e telefone e, depois, por meios eletrônicos – “emergiu uma realidade de vozes ‘sem lugar’ – que também podem ser chamadas de vozes ‘em suspenso’.” (LEHMANN, 2007: 261) Paul Zumthor não chegou a assistir ao imenso avanço e popularização da internet e das redes sociais, mas pensou sobre as implicações da mediatização:

A transmissão mediática retira da performance muito de sua sensualidade. O rádio (o disco ou o cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. (...) Essas máquinas (...) foram inventadas numa época relativamente recente, e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz viva. (ZUMTHOR, 2005: 70)

Se por um lado a voz é cada vez mais transmitida por meio de mídias variadas e torna-se uma voz suspensa e sem lugar definido, por outro lado os shows de *rock'n roll*, hip-hop, funk, entre outros gêneros - onde a performance do corpo é fundamental na transmissão musical e vocal - estão lotados e o prazer de ouvir voz e música ao vivo parece continuar sendo uma necessidade na sociedade cada vez mais tecnológica. Vale notar que os fones de ouvido nos *smartphones* e *ipods* possibilitam uma escuta individualizada e selecionada, onde pode-se ouvir uma lista de músicas preferidas formatada pelo ouvinte. A escuta compartilhada que durante anos esteve em voga nas casas parece ter mudado - na Era do Rádio, anos 40 no Brasil, por exemplo, a música inundava o ambiente doméstico. Outra característica que certamente está mudando a escuta é a fragmentação, pois selecionamos faixas específicas de um lançamento. A experiência de ouvir um CD ou vinil do começo ao fim parece estar também se diluindo.

O fato é que hoje, em uma cidade como São Paulo, por exemplo, no *espaçotempo* de um dia podemos ouvir e experienciar uma verdadeira coreografia de sons. Os sons e vozes das ruas que invadem nossos ouvidos, as músicas que ouvimos no rádio, computador ou televisão, a voz de outrem pelo telefone, o cachorro do vizinho, a buzina dos carros, a chuva, os helicópteros e nossa própria voz, nos diferentes contextos em que nos comunicamos, se somam num grande *happening* sonoro. Mediatizada, sintetizada ou em sua forma orgânica, a voz é parte fundamental de nossa realidade diária. Dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é objeto central poderoso e representa um conjunto de valores fundadores de uma cultura e criadores de inúmeras formas de arte e expressão, incomparáveis verdadeiramente a nenhum outro. Na sociedade atual, fortemente tecnológica, a voz continua sendo esse *poder*. É claro que, entre os povos cuja cultura é puramente oral, a voz preenche uma função muito mais eminente que entre nós, onde ela é muito frequentemente substituída pela escrita ou pelas mídias. Mas sua potencia continua a existir. Onde todos esses questionamentos encontram a Cia. Club Noir?

O teatro, mesmo com todas as transformações do século XX, ainda é majoritariamente associado à *opsis*, ou seja, ao visual, ao ato de ver, aos olhos. Lançamos então uma pergunta: a Cia. Club Noir pode ser um indício de que o teatro quer relembrar e recuperar sua potência também como lugar do ouvir, do escutar? Voz é presença e, a recusa do semântico no trabalho experimental com a linguagem e a comunicação pelo vocálico indicam a procura pela experiência teatral que relembre, sem rodeios, este fato. A escolha por uma encenação escura, minimalista e com corpos praticamente imóveis sublinha essa procura.

Ao logo da dissertação, através dos escritos e declarações de Roberto Alvim, trouxemos sistematicamente o pensamento da Cia. Club Noir à tona, não

para torná-los modelos únicos ou referências absolutas, mas para abrir caminhos para a construção de um pensamento sobre voz na contemporaneidade. Há na atualidade uma demanda urgente pela voz, não só no teatro, mas também nas esferas pública e privada. A Cia. Club Noir é uma companhia teatral que almeja responder criativamente às questões da atualidade e entendemos, portanto, que sua poética é uma das inúmeras formas possíveis de responder a demanda pela voz.

Em todos os horizontes se esboçam os movimentos de uma desalienação, a longo prazo, da palavra humana; os movimentos que, de crise em crise, não cessam de superar os contrários. Poderíamos citar exemplos recolhidos em todos os países do mundo. A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo de uma brutal sociedade de consumo. Mas, na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos media, nas artes, na poesia, nas próprias formas da vida social (a publicidade, a política...) as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. (ZUMTHOR, 2007: 62-63)

Zumthor aponta o nascimento de uma nova era da oralidade, e o começo do século XXI, sem contradizê-lo e ampliando sua perspectiva, aponta, talvez, o começo de uma era sonora. Nossos olhos, fatigados pelo massacre de imagens de uma sociedade eminentemente visual, talvez queiram dividir a tarefa da orientação em relação à realidade com os ouvidos, que se abrem cada vez mais, como mostra Cage, para a escuta da música que acontece ininterruptamente ao nosso redor. A voz é o instrumento que todos temos e podemos tocar. Que a

percepção e o uso consciente deste instrumento nos oriente para horizontes ainda não visitados.

Bibliografia

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2003.

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do Transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX – Evolução da técnica/problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BOGART, Anne. *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba, 2008.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva: 2006

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

CAGE, John. *A Year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.

_____. *Silence. 50th Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

DUCKWORTH, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Da Capo Press, 1999.

- FERNADES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance – a new aesthetics*. London: Routledge, 2005.
- _____. *The SHOW and the GAZE of THEATRE*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GAYOTTO, Lucia. *Voz, Partitura da Ação*. São Paulo: Editora Plexus, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance. Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Live: Art and Performance*. New York: Routledge, 2003.
- JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- NASH, J.M. *El Cubismo, El Futurismo y El Constructivismo*. Barcelona: Labor, 1975.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2000.
- _____. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 2001.

RETALLACK, Joan (ed.). *John Cage in Conversation with Joan Rettalack. Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*. New England: Wesleyan University Press, 1996.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. London: Routledge, 2003.

_____. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2002.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC, 2000.

VALENTE, Heloísa. *Os Cantos da Voz, entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Poesia do Espaço. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992: 138-144.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Teses e dissertações:

AGUILAR, Gina Monge. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. Dissertação de mestrado. São Paulo, CAC-ECA-USP, 2008.

BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*. Tese de doutorado. São Paulo, CAC-ECA-USP, 2009.

BECKER, Susie. *A Voz Contemporânea*. Dissertação de mestrado. São Paulo, CMU-ECA-USP, 2008.

COSTA, Valério Fiel. *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Dissertação de mestrado. Campinas, Instituto de Artes, 2004.

PENA, Brenda Marques. *A poesia sonora como expressão da oralidade. História e desdobramentos de uma vanguarda poética*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Movimento, Respiração e Canto: A performance do corpo na criação musical*. Tese de doutorado. São Paulo, CMU-ECA-USP, 2009.

Artigos:

ALVIM, Roberto. "O desastre na escuridão (Apontamentos para a construção de uma Poética do Inominável)". In: *Revista Sala Preta*, nº 10. São Paulo: CAC-ECA-USP, 2010.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. "A voz e o silêncio em 4'33" de John Cage.". 16º Congresso de Leitura do Brasil (COLE), 2007, Unicamp: Campinas, SP.

QUILICI, Cassiano Sydow. "Teatros do silêncio". In: *Revista Sala Preta*, nº 5. São Paulo: CAC-ECA-USP, 2005.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.". In: *Revista Sala Preta*, nº 8. São Paulo: CAC-ECA-USP, 2008.

STOROLLI, Wânia Mara. "O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical." In: *Revista da ABEM* (Associação Brasileira de Educação Musical), nº 25. Londrina: 2011.

_____. "Performatividade da Voz e Processos de Criação". In: XXI Congresso da ANPPOM 'Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas'. Uberlândia: UFU, 2011: 1122-1127.

Materiais online:

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do Transumano*. In: Revista Antro Positivo Ed. Zero. Disponível em: http://issuu.com/antropositivo/docs/ed_zero?e=3730122/1417385

BALL, Hugo. *Dada Manifesto*. Disponível em: http://www.ubu.com/papers/ball_dada-manifesto.html

CAGE, John. *A Composer's Confession*. Disponível em: <http://issuu.com/musicworksmagazine/docs/cageconfessions>

MARINETTI, Filippo Tommaso. *La declamación dinámica y sinóptica*. Disponível em: www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html