

EDYR AUGUSTO PROENÇA

FERNANDO LIMOEIRO

HENRIQUE DA PAZ

MIRNA SPREITZER

JORGE LOURAAÇO FIGUEIRAS

ROBERTO ALVIM

RUI PINA COELHO



VIII

SEMINÁRIO

INTERNACIONAL DE

DRAMATURGIA

AMAZÔNIDA

MEMÓRIA 3

*VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA
AMAZÔNIDA*

Homenageia o dramaturgo paraense Edyr Augusto Proença

MEMÓRIA 3

Bene Martins & Olinda Charone

Belém

Dezembro/2018

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Ana Flávia Mendes Sapucaí / **Vice-Coodenador**

José Afonso Medeiros

Coordenador do Mestrado Profissional em Artes

Denis Bezerra

E-BOOK

VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica - Memória 3

Bene Martins & Olinda Charone

Comissão Editorial

Ana Flávia Mendes

José Afonso Medeiros

Cesário A. P. Alencar

Orlando Maneschy

Rosângela Brito

Comitê Científico desta Edição**Presidente da Comissão**

Bene Martins (Ufpa)

Olinda Charone (Ufpa)

Wladilene de Sousa Lima (Ufpa)

Marton Maués (Ufpa)

Lúcia Gouvêa Pimentel (Ufmg)

Fernando Antonio Mencarelli (Ufmg)

Maria João Brillhante (Universidade de Lisboa-PT)

Berta Teixeira (Universidade de Coimbra)

Comissão Organizadora do seminário

Bene Martins

Olinda Charone

Marton Maués

Alberto Silva Neto

Marluce Oliveira

Paulo Santana

Valéria Andrade

Adriana Cruz

Sandra Perlin

Mailson Soares

Davi Almeida

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual

Bene Martins & Alana Lima

Revisão bibliográfica: Larissa Lima

Capa

Wlad Lima (*Brutus Desenhadores*)

Projeto Gráfico: Ricardo Harada

Editoração

Alana Lima

Ilustrações e fotos dos próprios autores

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes

S471s

Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica (8. : 2018 : Belém, PA).

VIII Seminário internacional de dramaturgia amazônica [recurso eletrônico]: Homenageia o dramaturgo paraense Edyr Augusto Proença / Bene Martins, Olinda Charone (Organizadoras). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

69 p.: il. color. – (Memória ; 3)

Anais do VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica, realizado entre os dias 22 e 26 de Maio de 2018, em Belém/PA.

ISBN (E-book) 978-85-63189-56-1

Acesso: <http://ppgartes.prosp.ufpa.br/index.php/br/>

1. Teatro - estudo e ensino. 2. Dramaturgia. 3. Amazônia 4. Memória. I. Martins, Bene, org. II. Charone, Olinda, org. III. Título.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

AS MÚLTIPLAS VOZES DA CENA

SPRITZER, Mirna¹⁴

mirna.spritzer@gmail.com

*Contenho vocação pra não saber línguas cultas.
Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.
Eu domino os instintos primitivos.*

*A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.*

*A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao
dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras.*

*A língua dos Guaranis é gárrula: para eles é muito
mais importante o rumor das palavras do que o sentido
que elas tenham.
Usam trinados até na dor.*

*Na língua dos Guanás há sempre uma sombra do
charco em que vivem.
Mas é língua matinal.
Há nos seus termos réstias de um sol infantil.*

*Entendo ainda o idioma inconvertível das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das
palavras.
Sei também a linguagem dos pássaros – é só cantar.¹⁵*

¹⁴ Atriz e radialista. Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professora do Departamento de Arte Dramática - UFRGS por 30 anos e atualmente é professora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde desenvolve pesquisa sobre questões relativas à palavra, escuta e vocalidade e à arte radiofônica. Criadora do Projeto Poéticas da Escuta. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq Palavra, vocalidade e escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas.

¹⁵ Manoel de Barros, LÍNGUAS. Em *Ensaio Fotográficos*. 2000.

Manoel de Barros. Entre o Sul e o Norte, o centro. Mato Grosso.

Para lembrar que as línguas não estão prontas até que venham para língua nos dentes. Para boca. E para o ouvido. A língua, o idioma, a palavra, ela se faz na vocalidade, se faz nos corpos que falam.

Que a língua do teatro é múrmura, gárrula, das pedras e dos pássaros.

De nós que temos linguagem que inclui escuta. Que inclui o idioma dos sinais e a escuta dos corpos. Pelos ouvidos, pelos olhos, pela pulsação.

Já Antonin Artaud lembrava que a linguagem do teatro é gesto, palavra- gesto, palavra-respiração.

Mas se nos voltarmos um pouco que seja para as fontes respiratórias plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras com os movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando, forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como existem em todas as circunstâncias da vida e como não existem em quantidade suficiente para os atores em cena, se isso der a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os objetos se porão a falar (ARTAUD, 1984, p. 151-152).

As múltiplas vozes da palavra na cena. Esse título pode sugerir dois caminhos. O primeiro, que traz para o debate as diferentes vozes, falas de diferentes grupos sociais ou étnicos para dentro da dramaturgia. Ou melhor, que essas vozes parecem hoje menos invisibilizadas, uma vez que sempre houve vozes diversas na dramaturgia. É o caso de peças escritas por pessoas de diferentes grupos, seja pela escrita de uma ou um dramaturgo, seja pela construção coletiva de grupos.

É certamente uma perspectiva necessária. Estou vindo de assistir inúmeros espetáculos no *Festival Palco Giratório do SESC*, em Porto Alegre e é nítida a presença destas vozes múltiplas no recorte de teatro brasileiro ali mostrado, especialmente no teatro de grupo. Mulheres cis e trans, negras e negros, indígenas homens e mulheres, gays e LGBTs e tantas outras forças se mostram pulsantes nas palavras brasileiras.

A perspectiva que trago aqui, é da mesma forma, ou procura ser, múltipla no entendimento de que múltiplas somos nós pessoas da cena. É a perspectiva que tem movido minhas pesquisas e mesmo minha trajetória de atriz/professora e radialista, perspectiva da vocalidade e da escuta como princípios e horizontes da cena. Ou ainda, de como trato a escuta como intrínseca à vocalidade. Para tanto, tenho me dedicado a pensar a escuta como princípio artístico ou mesmo como Poética da escuta.

Por *Poética da Escuta*, entendo a concepção da forma artística, sonora ou não, que nasce da disponibilidade da escuta como disponibilidade que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o entre como tempo e lugar do acontecimento artístico.

Inserido no círculo de relações da emissão vocálica que se difunde para o exterior, o ouvido alheio é, de fato, capaz de perceber todo “O prazer que essa voz põe na existência: na existência como voz”, “O prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” faz parte da autorrevelação vocálica. A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível no qual o próprio modela o som revelando-se como único (CAVARERO, 2011, p.19).

Aproprio de Paul Zumthor, linguista e medievalista suíço, o conceito de vocalidade para falar de uma voz mais ampla, que trata a voz como ideia de corpo, como trajetória do corpo, como repertório de escutas, de sonoridades, de vivências que contaminam essa voz de cada um de nós que somos múltiplos. Vocalidade como voz que só se concretiza na relação com o outro, que existe na onda sonora a caminho de alguém, no entre. Vocalidade como presença no aqui, no agora dessa interlocução. Que nasce desses corpos históricos, mnemônicos. Que reverberam em si os encontros e a escuta de outros corpos. Que os legitimam ao soar. Poéticas da escuta.

De onde vem esse caminho. Certamente de uma profunda paixão pelas palavras. Da formação em teatro calcada nos textos teatrais. No desejo de dizê-los, de encarná-los, no sentido mesmo de lhes dar carne. No ofício de professora de atrizes e atores em formação provocando, perturbando as formas tradicionais de encarar a palavra em cena e, ao mesmo tempo, perda de amor por estas mesmas formas, ditas tradicionais, e só assim podendo perturbá-las.

E assim, as vozes são múltiplas nas palavras. Porque percorrem caminhos diversos. Porque falam de tudo e falam de si mesmas. É o caso do real na cena, do biodrama, do ator dramaturgo, do teatro documentário, dos textos construídos em sala de ensaio. E do dramaturgo ou dramaturga que escreve no seu gabinete ou mesmo na sala de ensaio.

Creio que há muito não se fala tanto em cena. São textos dos mais diversos. As palavras se movimentam na cena talvez como nunca. De diferentes origens. Adaptadas, construídas, dramatizadas. Dos contos, dos textos dramáticos, das crônicas, dos diários, das cartas, dos baús das famílias, das fotos amarelecidas. Ausentes muitas vezes nas vozes. Muitas vezes no silêncio. Fluxo e pausa. Na Pausa. Na Escuta. Fazendo uma

dialética da palavra. Os discursos se dão na cena por suas diversas facetas. Discursos e palavras desfrutam, assim, do privilégio maior do teatro, ser sempre no presente, sempre no aqui-agora. Sempre, como lembra Peter Brook (1970), de caráter mortal, que precisa ser reconcebido a cada vez.

Minha trajetória na compreensão de vocalidade, palavra e escuta, vem também, decisivamente, do mergulho no exercício da arte radiofônica. Pesquisa que desenvolvo há mais de vinte anos com atores e atrizes em que dizer e ouvir são condições e são fundamentos dessa linguagem. O estudo e a prática da peça radiofônica ampliaram meu entendimento de contracenação e de diálogo. E dessa ideia de vocalidade como presença. E de escuta, certamente.

As idas e vindas do rádio para cena e da cena para o rádio, que a pesquisa nos proporcionou, repercutiram na abordagem da palavra na cena. Ou seja, a pesquisa sobre a peça radiofônica redimensionou para todos os envolvidos na investigação, a dimensão das possibilidades da voz na palavra, na supervalorização da palavra vocalizada na linguagem radiofônica.

Iniciando com o reconhecimento da arte que nos antecedeu, o Radioteatro, que, no Rio Grande do Sul, foi uma arte/expressão muito potente que arrebanhou multidões e patrocinadores importantes e que foi mercado de trabalho intenso para autores, atrizes, atores, diretores, músicos e sonoplastas. Grupos de criadoras e criadores da arte radiofônica que percorreu o Brasil produzindo inúmeras obras, em diversos formatos, como seriados, séries, programas humorísticos, radioteatro e radionovelas.

Demarcado esse registro do passado que nos iluminou, e ainda ilumina, passamos a reconhecer outras expressões da arte radiofônica como a norte-americana, mãe da tradição de séries e seriados, e a europeia, em especial as expressões da Alemanha, Espanha e Inglaterra. Ali não houve esse Radioteatro como conhecemos na América Latina, realista e melodramático, mas exemplos muito ousados como poesia sonora, fragmentação da ação, ou de textos clássicos vocalizados como é o caso da BBC de Londres.

O ouvinte escuta no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo da escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUMTHOR, 2010, p.15-16).

Essa experiência do rádio nos deu a dimensão da voz como protagonista da construção de sentido pelo significado das palavras e pela sua sonoridade. E da

vocalidade como conjunto de pausa, respiração, palavra, grunhido. Entendendo que no rádio, a presença de um personagem se dá pelo som que ele produz e revela. No silêncio prolongado o personagem desaparece. Também no âmbito da pesquisa e no exercício radiofônico, fizemos uma profunda experiência de contracenação, pelos fones de ouvido, em que atrizes e atores precisavam contracenar com os fones, sem se ver, seguindo a forma pela qual a voz do outro repercutia na sua escuta.

Esse entendimento corpóreo da voz e da palavra como fluxo de sonoridade e pausa ou silêncio, se estendido para a cena, traz uma complexidade maior para a fala, o texto, o tempo e a própria pausa. É o que temos assistido em inúmeras obras da cena contemporânea. Pensar voz e vocalidade para além de sua importância na narrativa, no roteiro, na função dramaturgica daquela fala, daquele conjunto de palavras vocalizadas. Mas também, como material sonoro decisivo para a trilha sonora da peça. Ou seja, conceber a fala, na vocalidade, voz e pausa, como elementos fundamentais para a construção sonora do espetáculo teatral.

Dentro do Grupo de Pesquisa *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*¹⁶, composto por estudantes da Pós-Graduação do PPGAC/UFRGS e por artistas, e nas disciplinas e cursos, temos estudado algumas experiências teatrais contemporâneas, buscando encontrar cada vez mais material que nos alimente nessas relações da voz e palavra, silêncio e escuta.

É o caso de Bob Wilson, encenador bastante conhecido no Brasil e que, numa palestra em Porto Alegre, disse que teatro é a soma de cinema mudo e peça radiofônica, o que mesmo sendo bastante radical, revela uma concepção de sonoridade bastante explícita. Bob Wilson e Heiner Goebbels são exemplos de apropriação da sonoridade para a cena, não apenas como ilustração ou ênfase do acontecimento cênico, mas como o próprio acontecimento cênico. O acontecimento acústico sendo cena. Ambos os artistas, vindos da profunda vivência na ópera, reinventam teatro e ópera nos seus trabalhos. Goebbels traz ainda a formação e trabalhos voltados para o rádio. Essa perspectiva do acontecimento acústico, como fundamento da cena, se propaga para as formas de dizer ou cantar, para as formas de escutar em cena ou fora dela.

Ao mesmo tempo, essa busca de uma vocalidade poética, de uma vocalidade *entre*, me levou a John Cage com suas rupturas, com a consciência do silêncio impossível, mas ainda assim, silêncio como pausa, como fôlego. A apropriação dos

¹⁶ Angelene Lazzaretti, Carlos Modinger, Lígia Petrucci, Mariana Rosa, Paulo Roberto Farias e Rochele Resende Porto. Maíra Castilhos Coelho e Raquel Grabauska. Grupo CNPq.

ruídos como matéria sonora relevante porque viva, porque em movimento. A Murray Schafer (1991) que nos inquieta ao lembrar que os ouvidos não têm pálpebras como os olhos. E, portanto, não podemos fechá-los. Apenas negociar com as distâncias e durações dos sons e silêncios. Editando em nossos corpos aquilo que vamos ouvir mais perto ou mais longe. O mesmo Schafer (1991) que cunha a expressão Paisagem Sonora, Landscape. Ao nomear a circunstância da escuta em dado tempo, em dado lugar, nos lembra que também a cada um é dado reconhecer ou reconhecer-se nesta circunstância sonora. Essa expressão Paisagem Sonora também vem sendo bastante apropriada pelas experiências contemporâneas de cena e performance, e nas experiências com a palavra.

Esses estudos todos repercutem no apaixonamento pelo texto, pelas possibilidades do dizer E escutar. E escutar-se. Palavra tem sido sempre movimento. Me move e me paralisa. Some do som e permanece como onda, como ar que eu respiro. Então me sufoca. Até que soa novamente.

*Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja.*¹⁷

Deseja que seja voz. Que seja pausa. Voz que escuta a si e a seu corpo. Que compreende em si a escuta. Que se percebe potência sonora, ao saber-se reconhecimento do outro. Alteridade da voz na escuta. Que se desdobra no prazer de soar, porque prazer de legitimar-se pela escuta do outro.

À escuta. Em alerta.

Quando ela, a palavra, se move, fico à escuta. Sou “toda ouvidos”, não é assim que se diz? Busco amalgamar o tempo da fala e da escuta, sem querer discernir quem faz o que. Busco não aquém ou além das palavras. Porque isso pressupõe um entendimento menos, restrito, condenatório.

(como se dizer palavra já não fosse suficientemente larga, e eu precisasse explicar que elas não são apenas significado, mas melodia, ritmo, matéria).

Elas são.

Eu as busco no que são.

*Não gosto de palavra acostuada*¹⁸

¹⁷ Manoel de Barros, em *O livro sobre nada*. 1996

¹⁸ Manoel de Barros, em *O livro sobre nada*. 1996.

A palavra no teatro não pode ser acostumada. Como reconhecer o costume? Trabalhar com o costume. Buscar a integridade da intenção que possa vir do significado, mas também do corpo que fala. A construção do sentido da palavra na dramaturgia se dá na compreensão orgânica do significado e da sonoridade. Composições sonoras no confronto de vogais e consoantes, confronto que se dá no sopro, na língua no dente, na goela, no nariz, no pulso. Assim precisamos percebê-las, nós da cena. Como matéria corporal, como gesto. Matéria e onda para afetar o outro. O entre. Nos corpos. Amontoado de significados que nomeiam, conjugam e qualificam e que só fazem sentido quando escritas, lidas, ditas ou imaginadas no ritmo de quem lhes quer encarnadas. Ou desmontadas e reinventadas.

A gramática dessa linguagem ainda deve ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça é, se quiserem, seu alfa e ômega. Ela parte da necessidade da fala mais do que da fala já formada. Mas encontrando na palavra um impasse, ela volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem essa linguagem roça em algumas leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas com a consciência multiplicada dos mundos revolvidos pela linguagem da palavra e que ela revive em todos os seus aspectos. Linguagem que atualiza as relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba humana (ARTAUD, 1984, p.141).

O que faz a minha voz quando sai pela minha boca. A quem e como afeta? Que sentido se constrói entre aquele que fala e aquele que escuta? Como fugir do dizer bonito da cena. Do bem dizer. Porque não sabemos bem o que é isso. O que é isso?

Permitir-se ser voz. Qualquer voz. Desfazendo modelos e padrões. Existe uma natureza da voz? Existe uma essência da voz? Onde a voz é natureza e onde é construção? Há uma voz para cada texto? De onde vem a voz da personagem? A cada uma, a cada um, a voz de sua vocalidade. Essa composição do tempo, da memória, dos caminhos e descaminhos da existência.

“Se eu falasse com a voz do mundo como falaria?”¹⁹

Pergunta Hilda Hilst.

E responde Ítalo Calvino:

“Enterrada no fundo de você mesmo talvez exista sua verdadeira voz, o canto que não sabe destacar-se de sua garganta cerrada, de seus lábios áridos e tensos. Ou então, sua voz vagueia dispersa pela cidade, timbres e tons disseminados no tumulto”.²⁰

¹⁹ Frase em quadro em exposição sobre Hilda Hilst no SESC Av. Paulista, em 2015.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Ed. Max limonada, 1984.
- BARROS, Manoel de. *Ensaio Fotográficos*. São Paulo: Record, 2000.
- BARROS, Manoel de. *O livro sobre nada*. São Paulo: Record, 1996.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CALVINO, Ítalo. Um rei à escuta. In: *Sob o sol caviar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

²⁰ Ítalo Calvino, em *Um rei à escuta*. 1995.