

COELHO, Máira Castilhos. O efeito de presença provocado pela sonoridade no espetáculo “Os Cegos”, de Denis Marleau. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS; Mestranda; Bolsista Reuni – CAPES; Professora Orientadora Dr^a. Mirna Spritzer.

RESUMO

Na peça “Os cegos”, de Maurice Maeterlinck, e encenada por Denis Marleau, a sonorização dos atores e as manipulações operadas sobre as vozes não visam produzir efeitos especiais, mas sim harmonizar o desenho sonoro do palco. Há uma articulação entre o sentido, a voz, as formas e o ritmo, e esses elementos surgem para reforçar o texto literário. Desta forma, este artigo pretende analisar a voz poética do espetáculo, que ocupa o espaço e toca o espectador. Como o ator não está presente fisicamente na cena, somente a projeção de sua imagem, talvez a presença do ator surja através de sua voz. E como o som é a propagação de uma onda mecânica, que se espalha pelo espaço, talvez a voz do ator consiga ultrapassar o veículo mediador e ter presença, uma presença sonora.

Palavras-chave: Teatro. Sonoridade. Presença.

ABSTRACT

In the play “The Blinds”, by Maurice Maeterlinck and staged by Denis Marleau, the sound of the actors and the manipulations operated on the voices are not intended to produce special effects, but rather seek to harmonize the sound design of the stage. There is a link between the meaning, the voice, the shapes and rhythm, and these elements appear to strengthen the literary text. Thus, this paper intend to analyse the poetic voice of the presentation, which occupies space and touches the viewer. As the actor is not physically present at the scene, only on the projection of its image, perhaps the presence of the actor emerges through her voice. And how sound is the propagation of a mechanical wave, which spreads through space, perhaps the actor's voice will pass the vehicle mediator and have a presence, a sound presence.

Keywords: Theatre. Loudness. Presence.

Na peça “Os cegos”, de Maurice Maeterlinck, encenada por Denis Marleau, a sonorização dos atores e as manipulações operadas sobre as vozes não visam produzir efeitos especiais, mas sim harmonizar o desenho sonoro do palco. Há uma articulação entre o sentido, a voz, as formas e o ritmo, e estes elementos surgem para reforçar o texto literário. Desta forma, pretendemos analisar as possibilidades criativas da palavra e do ambiente sonoro criadas nesta encenação, que geram imagens e sentidos, ocupando o espaço e tocando o espectador. Além disso, como o ator não está presente fisicamente na cena — somente a projeção de sua imagem —, a voz ganha destaque, reforçando o efeito de presença do intérprete. Isto é possível, pois o som é a propagação de uma onda mecânica que se espalha pelo espaço, podendo ultrapassar o veículo mediador e entrar em contato com o espectador.

A peça “Os Cegos” (1890) marca os primeiros tempos de Maurice Maeterlinck como dramaturgo. Sem ação, a peça apresenta doze cegos perdidos numa floresta escura, à espera de seu guia. Por meio de uma linguagem simples e moderna, questiona a nossa própria cegueira e incapacidade, como humanos, de compreender e definir o que é a morte. É a partir deste texto que Denis Marleau trabalha com a presença de corpos ausentes. Dando ênfase à palavra e utilizando recursos tecnológicos, Marleau cria uma “teatralidade do espectro”, perfeita para o texto de Maeterlinck.

No palco, são exibidas doze projeções perfeitas, em tamanho real. Dois atores são transformados em seis, resultando em doze personagens em cena. Seis homens do lado direito e seis mulheres do lado esquerdo. Aos poucos, começam a acordar e a dialogar. Gradualmente, a sala começa a ser preenchida por uma atmosfera de agonia, silêncio e escuridão. Nesse ambiente do ausente, da morte, há uma busca desesperada por sons. Como se os personagens estivessem à procura de uma polifonia para fugir do silêncio, da mudez do guia que não responde, da morte... “O homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida [...] O último silêncio é a morte” (SHAFER, 1991, pp. 69-72).

Deste modo, ao escutarmos o silêncio, a morte evidencia-se. E quando as vozes surgem no espaço, multiplicadas e harmônicas, elas nos aliviam. “A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial” (ZUNTHOR, 2005, p. 63). Assim, o som representa a existência. Os atores falam para sentirem-se vivos. E ao mesmo tempo em que os ruídos da floresta geram medo e angústia, eles tranquilizam, pois afirmam a vida.

O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: “Estou vivo”. O som, introduzindo-se na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o” (SHAFER, 1991, p. 73).

Além disso, como os atores estão projetados em cena, a ausência de ação e a imobilidade em cena reforçam ainda mais a audição como o sentido mais estimulado pela montagem. E talvez isso aconteça, pois segundo Zunthor (1997, p. 225), o intérprete é composto por gesto e voz. “O intérprete é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista”. Desta forma, num espetáculo em que o personagem não tem ação, a interpretação acaba se concentrando na voz do ator. Assim, num ambiente escuro e silencioso, sem movimentação, passamos a ouvir todos os tipos de sons. A peça é um verdadeiro devaneio sonoro, que consagra o ator e a palavra, articulando a escuta e o silêncio.

Outra questão interessante é que neste texto de Maeterlinck, considerado um “drama estático”, todos os acontecimentos e movimentos são descritos pelos atores, o que nos leva a imaginar as ações, como numa peça radiofônica:

Segundo cego de nascença: — Por que você está cutucando esse meu cotovelo?
Primeiro cego de nascença: — Eu nem te encostei; não consigo alcançar você. [...]
O cego mais velho: — Alguma coisa ainda está passando aí em cima! (Maeterlinck, 2009, p. 117).

Além disso, o intérprete dirige-se ao público, fazendo com que ocorra uma aproximação entre o real e o virtual.

Primeiro cego de nascença: — Estão ouvindo? — Estão ouvindo?

Segundo cego de nascença: — Não estamos sozinhos aqui!

Terceiro cego de nascença: — Bem que eu desconfiava; alguém está nos escutando (Maeterlinck, 2009, p. 118).

E assim a voz estabelece um acontecimento no mundo sonoro. E embora o ator não esteja presente fisicamente, sua voz chega ao ouvinte, e este está presente. Ao falar, a voz do personagem toca o espectador e se faz presente. E isso acontece, pois segundo Zunthor (2005, p. 63), temos duas presenças: a da voz que fala e aquele para quem ela fala. “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença.”

Pensar na materialidade do som pode parecer abstrato, isto porque ainda somos reféns de um conceito de corpo como parte visível da pessoa. Mas já sabemos que as emanações, o arfar de uma respiração, o pulso e o tônus de sua fala são também corpo. E este corpo também tem uma presença capaz de despertar reações nos ouvintes.

A linguagem se realiza no momento em que o “entre” se constitui: este campo, esta dimensão que se abre entre aquele que fala e aquele que escuta, entre aquele que propõe as imagens e aquele que as deixa ecoar em si produzindo significados. O espaço poético não pertence a nenhum dos jogadores. Instaure-se. É energia que conecta. É compartilhamento (SETTI, 2007, p. 31).

Desta forma, a voz supõe um gesto fonético, produzindo um som habitado por significados. A linguagem é “invadida de presença” e se modifica tanto naquele que fala quanto naquele que escuta.

Ela é fruto da totalidade do ser em escuta. Do estado pleno de atenção. De nervos expostos, disponíveis para reagir aos estímulos em tempo presente. Criou-se um campo de ação entre todos os presentes? A fala materializou-se em ação vocal? O foco migrou daquele que fala para o acontecimento que, fazendo vibrar o espaço, contém e modifica a todos? Então a voz cumpriu o seu papel (SETTI, 2007, p. 31).

Na voz se inscreve também todo o não dito, o ritmo, a temperatura, a espessura e os traços marcantes. E é a voz que nos oferece a palavra e o silêncio. A voz vai do interior do intérprete ao interior do ouvinte, podendo modificá-lo. “Dizer também é tocar. Ao outro. Aos limites da linguagem” (PELICORI, 2007, p. 41). E segundo Barthes (1982, p. 222), através da voz e do ouvido estabelecemos uma relação de contato e de troca:

A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido): cria a transferência: escute-me quer dizer: toque-me, saiba que existo; na terminologia de Jakobson, escute-me é um fático, um operador de comunicação individual (BARTHES, 1982, p. 222).

Como o som é formado por uma onda sonora, esta onda parte do ator e chega ao espectador materialmente. Portanto, uma voz, mesmo gravada, ultrapassa o

veículo e toca o ouvinte. Assim, embora o ator em “Os Cegos” não possa ter presença, pois ele não se encontra fisicamente na cena, sua voz ocupa o espaço gerando no espectador a sensação de uma presença sonora, que contribui para o efeito de presença dos atores.

A performance da palavra supõe sua existência como onda sonora, presente sua trajetória pelo espaço até tocar o corpo que escuta. Assim prevista, esta palavra destrava a voz. Com o foco no dizer, o texto desprende-se da questão significar ou soar e alcança o patamar da comunicação através da experiência, do acontecimento (SPRITZER, 2009, p. 3).

Deste modo, embora o ator não esteja fisicamente presente, a voz nos provoca reações muito semelhantes das que temos quando estamos de fato diante de uma pessoa. O efeito de presença causa uma sensação no espectador de que os corpos oferecidos ao seu olhar ou à sua escuta estão realmente ali, no mesmo espaço e tempo em que ele se encontra. Podemos então dizer que o efeito de presença nasce da experiência da impressão de que há mesmo alguém quando sabemos que não há ninguém. E o prazer do espectador está em saber que não há ninguém embora pareça ter alguém.

E através do efeito de presença, Marleau consegue, em sua encenação, quebrar as fronteiras entre virtual e real. O espectador sabe que está diante de uma projeção, mas ao mesmo tempo ele embarca na ilusão provocada por esses sons, essas imagens. Assim, ocorre uma dissociação entre o ver e o ouvir, a visão e o ouvido. E é sobre esta dissociação que se instala o efeito de presença. Ele ouve e vê coisas como se elas estivessem ali, enquanto na verdade ele sabe que não tem ninguém ali. “O efeito de presença vem de um processo de reconstituição da presença sonora e visual que permite ao espectador um jogo de ilusão quase perfeito” (FÉRAL, palestra realizada em 2010, em Salvador).

Desta forma, podemos afirmar que o som e a voz são fundamentais para que o efeito de presença aconteça nessa encenação, uma vez que somos guiados pelo ouvido e não pelo olhar. É o ouvido que dá a identificação e a possibilidade do efeito de presença.

Eu digo que o ouvido é importante porque se houvesse apenas o ouvido eu diria que nós estávamos realmente na presença. Mas o ouvido junto com o olho permite ao espectador entender que na verdade se trata de um efeito de presença. O olhar na verdade vem contradizer o que o ouvido está escutando (FÉRAL, palestra realizada em 2010, em Salvador).

A voz do intérprete, mesmo que esteja mediada, estimula uma reação no ouvinte. A oralidade mediatizada não deixa de ser uma voz. Fixando o som vocal, segundo Zunthor (1997, p. 29), “a voz se liberta das limitações espaciais”. Por outro lado, não temos a presença física do locutor, apenas o som fixo da sua voz. Porém, o ouvinte, durante o espetáculo, está inteiramente presente. Seu papel é tão importante quanto o do intérprete, pois sua recepção é um ato único e individual.

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 de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUNTHOR, 1997, p. 17).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MAETERLINCK, Maurice. **Los Ciegos**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- PELICORI, Ingrid. **Caligrafía de la voz**. Buenos Aires: Leviatán, 2007.
- SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- SETTI, Isabel. **O corpo da palavra não é fixo, deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços**. In: Sala Preta, n.7. São Paulo: ECA/USP, 2007, pp. 25-31.
- SPRITZER, Mirna. **Silêncio, escuta e a performance da palavra. Memória ABRACE, 2009**. Disponível em: <<http://portalabrace.org/portal/memorial>> Acesso em 29 mar. 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.
- _____. **Escritura e Nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.