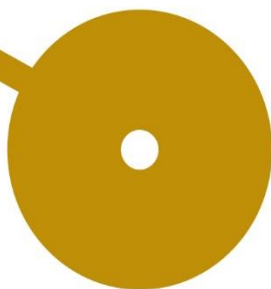


La Petite Mort
Uma possibilidade de
materialização cénica sobre o
silêncio

Joana Filipa Gomes Martins

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Teatro,
especialização Encenação e Interpretação

09/2017



La Petite Mort
Uma possibilidade de
materialização cénica sobre o
silêncio

Joana Filipa Gomes Martins

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Teatro, especialização Encenação e Interpretação

Professora Orientadora
Doutora Maria Inês Areal Rothes Marques Vicente

09/2017

Dedico este trabalho à minha mãe, pelo exemplo de coragem, resiliência, alegria e amor com que me surpreendeu e surpreende durante todos os dias da minha vida.

Agradecimentos

Aos meus pais, por me permitirem sonhar e lutar pelo que acredito e por serem a maior fonte de inspiração para este trabalho.

À avó da qual não consegui formar memória, mas que me deu a família mais bonita que poderia pedir.

Ao meu tio, pelo apoio e confiança incondicionais.

À Inês Vicente, que, mais do que professora ou orientadora, foi a maior apoiante e à qual nunca terei palavras suficientes para agradecer todas as horas doadas, em profunda compaixão.

Ao Diogo Freitas, o melhor (e mais implacável) acompanhante nesta viagem tão bonita e tão sofrida, com quem partilhei tantas alegrias e tantas lágrimas.

À Priscila, à Rita, à Bia e ao André, por serem as minhas maiores armas quando as forças falhavam, e pelo exemplo maravilhoso de seres humanos que são.

À Juliana Silvério, ao Rafael Maia, ao Hélio Pereira, ao Rui Sá e à Mariana Leite Soares, que decidiram juntar-se a nós e embarcar nesta aventura, a qual, sem o seu contributo, teria sido, certamente, mais pobre.

A todas as pessoas que assistiram a ensaios e que fizeram parte de discussões riquíssimas, que ajudaram a tornar este projeto no que ele se apresenta.

Resumo

A presente monografia é parte constituinte do meu Projeto Final de Mestrado em Teatro, especialização em Encenação e Interpretação, da ESMAE, cujo título é *La Petite Mort – uma possibilidade de materialização cênica sobre o silêncio*, que resulta num convite à reflexão sobre o silêncio.

Nos dois primeiros capítulos, é realizado um enquadramento teórico sobre “o silêncio como tema” e sobre “o silêncio como ausência de som”, nos quais discorro sobre o contributo do cinema e de de *practitioners* e pensadores como Antonin Artaud, John Cage e Susan Sontag para esta temática.

No terceiro capítulo, faço uma descrição e uma reflexão acerca deste processo de investigação sobre as possibilidades do silêncio, que resultou na criação do solo teatral *La Petite Mort*. Aqui, abordo os pontos de partida e as alterações exploratórias que ocorreram durante o processo; reflito sobre o material criado em laboratório, bem como sobre os *feedbacks* dos ensaios abertos, a sequência de cenas como finalmente se apresenta, sobre as outras áreas envolvidas neste processo, como a cenografia e a sonoplastia, e, ainda, sobre os dias de apresentação. A acompanhar esta análise, encontra-se anexada a gravação do solo.

As considerações finais surgem da reflexão sobre este processo, que traduz uma necessidade de pensar o silêncio, levando a que emerja uma nova questão.

Palavras-chave

Silêncio; comunicação; convite à reflexão; renovação; memória; som.

Abstract

This monograph assists the MA's Project in Theatre – Acting/Directing Studies from ESMAE-IPP, the title of which is *La Petite Mort - a possibility of scenic materialization about silence*, which results in an invitation to reflect on silence.

On the first two chapters, a theoretical framework on "silence as theme" and "silence as absence of sound" is made, in which I discuss the contribution of cinema, or practitioners and thinkers such as Antonin Artaud, John Cage or Susan Sontag for this theme about silence.

On the third and final chapter, I describe and reflect on this process of research into the possibilities of silence, which resulted in the creation of the theater solo *La Petite Mort*. On this chapter I address the starting points; the exploratory changes that occurred during the process; reflection on laboratory-created material, as well as feedback from open trials; about the sequence of scenes as it is finally presented; on the other areas involved in this process, such as set design and sound design; and on the days of presentation. Accompanying this analysis, the recording of the soil is attached.

The final considerations arise from the conclusions reached after reflection on this process, from the necessity to think about silence, and from which a new question emerges.

Keywords

Silence; communication; invitation to reflection; renovation; memory; sound.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
1. O SILÊNCIO COMO TEMA	5
2. O SILÊNCIO COMO “AUSÊNCIA DE SOM”	11
3. <i>LA PETITE MORT</i>	15
3.1. Pontos de partida.....	15
3.2. Primeiros ensaios e alteração exploratória.....	20
3.3. Criação de cena, em laboratório.....	22
3.4. Construção da dramaturgia	31
3.4.1. A evolução sequencial das cenas	31
3.4.2. A disposição do público.....	38
3.4.3. O dispositivo cénico.....	39
3.4.4. A sonoplastia.....	40
3.5. A instalação.....	42
3.6. Os dias de apresentação	43
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
BIBLIOGRAFIA	47
Anexos	49
Anexo A – Lista de palavras que os colegas relacionaram com “silêncio”, aquando da defesa da Proposta	
Anexo B – Expressões do quotidiano sobre o silêncio	
Anexo C – Sinopse pré-estreia	
Anexo D – Folha de sala	
Anexo E – Notícia de pedidos de socorro ignorados	
Anexo F – Cartazes para os corredores	
Anexo G – Cartaz para divulgação do solo	
Anexo H – Seleção de fotografias de <i>La Petite Mort</i>	
Anexo I – Teaser para divulgação, em suporte DVD	
Anexo J – Gravação vídeo de <i>La Petite Mort</i> , em suporte DVD	
Anexo K – Fotografias adicionais de <i>La Petite Mort</i> , em suporte DVD	

INTRODUÇÃO

O meu Projeto Final de Mestrado consiste na materialização cénica da minha pesquisa sobre o silêncio e na reflexão escrita que se segue. Esta materialização concretizou-se na criação do solo *La Petite Mort*, do qual fui criadora e intérprete.

Esta minha vontade e inquietação (ou vontade inquieta) em pesquisar sobre o silêncio emerge inicialmente devido ao facto de querer um Teatro mais inclusivo, onde a Língua e, principalmente, a palavra falada não sejam uma barreira comunicacional; e também por querer uma reflexão acerca daquilo que me parece ser a minha descrença quanto à Palavra, pois, numa época em que, pelo menos no nosso “cantinho ocidental” e aparentemente democrático, todos podemos produzir livremente escrita e fala em larguíssimas quantidades, esta tem vindo a perder valor, devido, na minha opinião, a uma crescente vulgarização.

A arte do nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio. (...) Um niilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso. (Sontag, 1987, p. 19)

Como disse o escritor e pintor John Berger, quando lhe perguntaram qual o valor do silêncio, “o silêncio não mente”. (El País, 2016) Na minha opinião, temos assistido a um aumento das barreiras comunicacionais, na ordem do pessoal, do cara-a-cara e não propriamente da escrita, já que nunca se escreveu tanto como agora. Talvez seja precisamente por esse uso (quase) excessivo e corriqueiro que sinto que a palavra tem vindo a perder valor. Desta forma, procuro uma fuga ao excesso de ruído e a expressão somente do necessário.

Sendo os meus pais surdos, cresci a comunicar para além das palavras, entre a palavra, o gesto e o olhar. Cresci com o *mute* da televisão, como tal, a “ausência de som” acabou por se tornar familiar. Sempre me senti muito confortável com o silêncio, mas com um silêncio repleto de significado.

O silêncio não é apenas “ausência de som” e sinónimo de vazio, pois este possui um valor semântico semelhante ao da palavra e, assim sendo, traz “a possibilidade do sujeito comunicativo estabelecer um diálogo rico e brilhante a nível de significação.” (Magalhães, 2010, p. 15). Segundo o poeta português José Tolentino Mendonça, “o silêncio é um lugar”. Para mim, pode ser também caminho, um caminho para partilhas mais honestas.

Reconhecendo a impossibilidade do silêncio absoluto, como defende Cage, resta-nos aquilo que é a representação do silêncio para cada um de nós e nas nossas vidas. Numa conversa, o silêncio pode ser revelador de incómodo e desconforto, ou de grande intimidade. Na verdade, o silêncio é, muitas vezes, paradoxalmente uma vontade e um medo. A vontade de um alcance de estado de paz e tranquilidade, ou o medo da indiferença e da ausência de comunicação.

O paradigma da pesquisa que se segue é o de investigação em artes, baseada na prática e de cariz performativo, já que não existe qualquer distância entre mim (sujeito) e a prática (objeto) e, segundo José Gustavo Sampaio Garcia, em *O processo de criação em artes cénicas como pesquisa*, investigar e criar são um binómio inseparável e a interpretação do artista é a base da sua metodologia de trabalho. Sou co-criadora e intérprete deste projeto, sendo este fonte de material e sendo também resultado da minha pesquisa, e sustenta a minha interpretação do que o silêncio pode ser que sustenta todo este processo. Como etapas importantes desta pesquisa destaco os ensaios em laboratório, onde exploro várias possibilidades de silêncio, a partir de improvisações; e os ensaios abertos, fundamentais para a manutenção de um permanente debate acerca da criação.

1. O SILÊNCIO COMO TEMA

No nosso dia-a-dia, utilizamos expressões como: “ler em silêncio”, “guardar silêncio”, “impor o silêncio”, “quebrar o silêncio”, “silenciar alguém”, “momento de silêncio”, “silêncio ensurdecedor”, “silêncio constrangedor”, entre outras, que exprimem rituais, normas de conduta, um estado de maior calma, secretismos, opressão, luto, um sentido de vazio ou mesmo de incomunicabilidade. E, ao procurar possíveis definições de *silêncio*, recorrendo, para tal, ao dicionário, encontramos precisamente todas estas conceções:

si•lên•ci•o

(latim *silentium*, -ii)

substantivo masculino

1. Estado de quem se abstém ou pára de falar.
2. Cessação de som ou ruído.
3. Interrupção de correspondência ou de comunicação.
4. Omissão de uma explicação.
5. Sossego, quietude, calma.
6. Segredo, sigilo.
7. Toque nos quartéis e conventos, depois do recolher.

interjeição

8. Expressão usada para impedir de falar ou pedir que alguém se cale. = CA LUDA ("silêncio", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

Para Silva (s.d., p. 2), o silêncio é “metáfora da exclusão social”, no entanto, o silêncio que eu procuro é repleto de significados e nunca o vazio.

Não seria possível falarmos de silêncio sem mencionarmos John Cage. Este autor e compositor, que tanto trabalhou sobre o silêncio, defende que este não existe (apenas formalmente, como o oposto ao som), já que, quando entrou numa câmara anecóica, uma sala construída tecnologicamente para ser o mais silenciosa possível, continuava a ouvir dois sons, um alto – o som do seu sistema nervoso em funcionamento – e um baixo – o seu sangue em circulação. (Cage, 1961, p. 23)

Não sendo possível a existência de silêncio, considera-o como sendo aquele que não é produzido intencionalmente e que se refere ao barulho ambiente, que nos envolve. Nas suas palavras, Cage (1961) diz-nos que “there is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound.” (p. 191) “That is to say if one is alive to hear them.” (p. 152). Estabelece aqui um paralelo entre silêncio e morte, pois apenas com o derradeiro fim é que se poderá, eventualmente, encontrar o derradeiro silêncio.

Um dos seus grandes desejos era fazer uma música composta apenas por silêncio, que se intitularia *Silent Prayer*, “uma tentativa para quebrar com o ruído existente na cultura norte-americana em meados do século XX, chamando a atenção para a quietude no quotidiano.” (Pucarinho, 2013, p. 28). Porém, esta obra nunca foi composta.

Cage (1961) defende que o silêncio tem apenas uma característica em comum com o som: a duração. Portanto, as estruturas baseadas na duração e em variações rítmicas são as corretas (p. 63). Percebeu, então, que a música é composta por blocos de tempo e que esses blocos contêm tanto sons como silêncio. Para Cage, todos os sons têm o mesmo valor, estes podem ser utilizados musicalmente e dever-se-ia permitir que os sons fossem apenas sons, sem qualquer tipo de pretensiosismo – “let sounds be just sounds” (p. 70). “Not one sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound.” (p. 135).

Concert for prepared piano and chamber orchestra e *Music of Changes* foram algumas das muitas obras em que compôs, conceptualmente, “em cima do silêncio”.

No entanto, a obra mais conhecida de Cage, e talvez a obra que mais se aproximará à desejada *Silent Prayer*, é *4'33*, de 1952. Na primeira apresentação, o pianista David Tudor foi o intérprete que durante 4 minutos e 33 segundos fez permanecer o piano numa completa ausência de som. (Pucarinho, 2013, p. 29). Desta forma, Cage convida os espectadores a ouvirem todos os sons que nos rodeiam e que permanentemente, de forma inconsciente, ignoramos: a respiração de quem está ao nosso lado e a nossa própria respiração, o ar condicionado da sala, o som de alguém a mexer-se na cadeira, e tantos, tantos outros. Assim, o silêncio da obra permite a tomada de consciência de que estamos vivos e dos sons desta mesma vida. Quando questionado acerca da pertinência desta obra, Cage simplesmente respondeu que “sentiu a necessidade de apresentar de forma mais clara a fonte das suas composições, o silêncio.” (Pucarinho, 2013, p. 30).

I am here, and there is nothing to say. If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking. (...) We need not fear these silences, – we may love them. (Cage, 1961, pp. 109-110).

Susan Sontag, no seu ensaio *A Estética do Silêncio* (1987), defende a procura do silêncio e de uma via negativa. Para Sontag, “a lacuna sensorial ou conceptual entre o artista e seu público, o espaço do diálogo perdido ou rompido podem também constituir os fundamentos para uma afirmação ascética.” (p. 15). Desta forma, o silêncio poderá tornar-se no elemento que unifica esse espaço danificado.

Para Sontag, existem dois tipos de silêncio na arte: como uma decisão – no suicídio do artista (Kleist e Lautréamont) – e como punição (autopunição) – na loucura do artista (Hölderlin, Artaud). Sontag considera que o silêncio não existe “num sentido literal, como a experiência de um público”, pois tal implicaria a incapacidade de produção de resposta no público.

Nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a propriedade de uma obra de arte — mesmo de obras como os ready-mades de Duchamp ou o 4’33” de Cage, nas quais o artista visivelmente nada mais fez para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte que colocar um objeto em uma galeria ou situar uma execução em um palco de concertos. Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutras. Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais — como uma intenção ou uma expectativa. Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) [...] Cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas convencionalmente sem vida (como em boa parcela da arte Pop) e construir formas mínimas” que parecem carecer de ressonância emocional são em si opções vigorosas e com frequência estimulantes. (Sontag, 1987, pp. 16-17).

Apesar desta crítica à obra de Cage, concorda no reconhecimento da importância do som, na abordagem ao silêncio:

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para

se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (Assim, grande parte da beleza do mutismo de Harpo Marx deriva do fato de ele estar cercado de conversadores maníacos.) Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceptualmente ou de facto. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (Sontag, 1987, p. 18).

Esta procura por um silêncio é uma procura pela simplificação e pela redução de ruído que tanto danifica a comunicação com o espectador:

O manifesto de Jerzy Grotowski em defesa do Teatro Laboratório, na Polónia, é denominado “Apelo por um Teatro Pobre”. Tais programas a favor de um empobrecimento da arte não devem ser compreendidos apenas como admoestações terroristas ao público, mas principalmente como estratégias para o aprimoramento da experiência do público. As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. — as quais ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceptual. [...] Talvez a qualidade da atenção que se aplica a alguma coisa seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos. Supridos com a arte empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência. Idealmente, seríamos assim capazes de prestar atenção a todas as coisas. [...] À luz do mito dominante, em que a arte visa tornar-se uma “experiência total”, solicitando tensão total, as estratégias de empobrecimento e redução indicam a ambição mais exaltada que a arte pode adotar. (Sontag, 1987, pp. 20-21). “

Em Portugal, é de salientar o colóquio internacional *Do(s) Silêncio(s) ao Silêncio*, que teve lugar no Auditório do Centro Multimédia do Instituto de Educação da Universidade do

Minho, Campus de Gualtar, em Braga, no dia dezoito de novembro do passado ano. Este colóquio, sob a perspetiva de várias disciplinas das Ciências Humanas, teve como principal objetivo dar a conhecer o “potencial educativo” do silêncio, “rarefeito no turbilhão de sons e fúria da contemporaneidade.”

2. O SILÊNCIO COMO “AUSÊNCIA DE SOM”

Em *O silêncio na Comunicação* (s.d.), Tito Cardoso e Cunha diz-nos que a comunicação não-verbal é tão inata e comunicante como a comunicação verbal, que as expressões utilizadas no momento da fala e o próprio silêncio são importantes no ato da comunicação.

O silêncio não é a ausência de sentido. Há silêncios que falam e há até silêncios que são eloquentes, isto é que dizem mais ou melhor do que palavras. [...] o silêncio é aparentemente o contrário da comunicação. Sabemos que não o é inteiramente, nomeadamente por haver silêncios que exprimem sentido. (Cunha, s.d., pp. 11-12)

Pensando o silêncio no panorama das artes performativas e do cinema, para além da pantomima – que, ao utilizar gestos, abdica da palavra –, temos um grande legado: o cinema mudo (em inglês, curiosamente, *silent film*), do qual Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd são figuras incontornáveis. No cinema mudo, “o silêncio evidenciava a formação de uma nova linguagem” e estes filmes pareciam capazes de exprimir mesmo o que era aparentemente inexprimível. (Cánepa, Müller, Souza, & Vieira, 2011, pp. 157-159).

Em *Film* (Schneider, 1965), com argumento de Beckett e protagonizado por Keaton – tal como em *The Silence* (Bergman, 1963) –, a não utilização da palavra reforça o carácter dramático. Para além de falarmos, há uma natural necessidade de ouvirmos falar. Foi assim que nos ensinaram a comunicar: através da fala. E quando nos vemos privados dela, há uma certa frustração que nos assola, pois nada é definido e podemos querer dizer tantas coisas, e nada, ao mesmo tempo. A mim, esta frustração, esta indefinição e a multiplicidade de sentidos e possibilidades fascinam-me pelo seu teor dramático. Como afirma Sontag, «O silêncio mantém as coisas em aberto» (Sontag, 1987, p. 27). Em *Film*, para além da não utilização da palavra, só nos últimos minutos é revelado o rosto do protagonista. E como se a não utilização da palavra já não fosse suficientemente frustrante e aparentemente incomunicante, também não nos é permitido ver o rosto, «o espelho da alma». A meu ver, isto é muito interessante, pois a não utilização de elementos supostamente imprescindíveis à comunicação é levada ao limite.

É inevitável a enumeração de variados exemplos cinematográficos, já que o silêncio é, nesta arte, um tema recorrente, devido à sua riqueza semântica e à criação de atmosferas que permite. E seria quase absurdo falar de silêncio e de cinema e não falar de Ingmar Bergman, considerado o “realizador do silêncio”. “Em quase toda a sua obra, ele apresenta o silêncio como componente fundamental do mundo. Silêncio do outro na comunicação ou silêncio de Deus num mundo de horrores e sofrimento; silêncio da imagem quando a música começa ou silêncio do olhar quando o tempo está suspenso.” (Gil, s.d., p. 181). Na sua Trilogia do Silêncio, constituída pelos filmes: *Através de um espelho* (de 1961), *Luz de Inverno* (de 1962) e *O Silêncio* (de 1963), Bergman utiliza, de forma diferente em cada um dos filmes, a temática do silêncio e a sua ligação com a religião.

Em *O Silêncio* (Bergman, 1963), Deus está ausente e o que resta é a incomunicabilidade.

A impossibilidade da comunicação: de um lado, uma mulher doente da via respiratória que também é a via da palavra, que, apesar de ter como profissão os significados da linguagem, não consegue traduzir seus sentimentos em palavras – ou nas palavras corretas; do outro lado, uma hedonista autocentrada, que se perde num comportamento obsessivo em relação ao sexo (ao desejo?). Enquanto isso, as irmãs trocam palavras em seu ensurdecido silêncio. Bergman ao mesmo tempo mostra a falta de ternura nas relações e a busca dela como a única saída num mundo sem Deus, ou sem fé em Deus, ou sem fé de qualquer forma em qualquer coisa. (Oliveira, 2008)

Antonin Artaud, desiludido com o Teatro ocidental, que considera subjogado a uma “ditadura da palavra”, procura um retorno àquilo que considera como a “essência do Teatro” e, numa visita à Exposição Colonial de Paris, em Agosto de 1931, fica fascinado com a apresentação dos atores-bailarinos balineses. O Teatro Balinês torna-se, então, uma das suas maiores inspirações e encontra nele um “verdadeiro sentido de Teatro e cultura”.

O teatro de Bali revelou-nos uma noção de teatro física, não verbal, na qual o teatro está contido dentro dos limites de tudo o que pode acontecer num palco, independentemente do texto escrito, enquanto que, tal como nós concebemos no Ocidente, o teatro se aliou ao texto e por ele se encontra limitado. (Artaud, 1989, p. 67)

O intervalo de ar mental, o jogo psíquico, o silêncio pleno de pensamentos que existe entre os elementos duma frase escrita, é aqui, no espaço cénico, traçado entre os membros, o ar, e as perspectivas dum determinado número de gritos, cores e movimentos. (Artaud, 1989, pp. 61-62)

Para Artaud, a comunicação verbal é limitativa e encontra na *não-palavra* uma potencialidade de comunicação que excede todo o poder do pensamento académico ocidental:

“(…) trata-se sim de saber se não há, no domínio do pensamento e da inteligência, atitudes que as palavras sejam incapazes de fixar e que os gestos e tudo o que participa numa linguagem espacial atinjam com muito maior precisão. (Artaud, 1989, pp. 69-70)

3. LA PETITE MORT

La Petite Mort é um solo teatral que apresenta uma possibilidade de materialização cénica da minha pesquisa sobre o silêncio; parte da necessidade de pensar o silêncio, os silêncios pessoais e os coletivos, e de reduzir, praticamente ao limite, a utilização da palavra, revelando assim o silêncio. Silêncio este entendido do ponto de vista metafórico, poético e até mesmo utópico, já que não se trata pura e simplesmente da ausência de som, até porque é uma impossibilidade, mas, acima de tudo, do tratamento do tema. É o meu trabalho final de Mestrado em Teatro, que agora se conclui com esta reflexão escrita sobre o mesmo, pelo que se torna imprescindível o visionamento do espetáculo através do vídeo (Anexo J).

3.1. PONTOS DE PARTIDA

Para a criação deste solo, vários foram os pontos de partida e as matérias sobre as quais nos propusemos trabalhar, nomeadamente: o universo literário de Beckett, alguns *practitioners* como Meyerhold, a herança cultural do silêncio impressa no quotidiano, procurando simbolismos, conteúdos emocionais e cenas repletas de possibilidades. A recolha de testemunhos sobre o que é o silêncio para diversas pessoas foi uma das fontes privilegiadas de matéria de reflexão (c.f. anexo B), pois não queria que este solo se tornasse apenas num exercício sobre mim ou sobre a minha memória mas, acima de tudo, que comunicasse e, de certa forma, fosse relacionável. Estes pontos de partida foram, desde início, por mim propostos ao Diogo Freitas, que assumiu, inicialmente, a encenação.

Na Proposta submetida a Conselho Técnico-Científico, enumero cinco objetivos que proponho como linhas orientadoras deste trabalho, sendo eles:

- procurar a comunicação através do silêncio;
- encontrar maior autenticidade dramatúrgica através da *não-palavra*;
- explorar a potencialidade dramática das pausas;
- explorar a respiração e o olhar como formas de comunicação;

- procurar na divisão do gesto, segundo a Biomecânica de Meyerhold, potencialidade dramática, e aplicar esta divisão à palavra.

Alguns destes objetivos começaram a ser trabalhados na Unidade Curricular Pesquisa Teatral II (segundo semestre do primeiro ano de Mestrado), sob orientação da Professora Inês Vicente, onde desenvolvemos um trabalho “em laboratório” que se revelou essencial para explorarmos aquelas que, inicialmente, se apresentaram como inquietações e que se tornaram, depois, temas de pesquisa. No seguimento deste processo, o *practitioner* que foi mais relevante e “guiou” o meu trabalho foi Meyerhold.

Pesquisando o trabalho de Meyerhold, descobri características da sua obra que interessavam à minha investigação, como: a divisão do movimento e a potencialidade do silêncio entre estas divisões; o *dactyl*, na medida em que reúne a atenção de todos os participantes, e que poderá ser um momento em que os espectadores poderão também ser envolvidos; e o “pre-acting”, que consiste em longas pausas entre falas e em improvisações mímicas, que mostram a alteração de estados e preparam o espectador para o que vem. Tinha interesse em aplicar esta divisão do movimento à palavra, pois acredito que pode levantar mais possibilidades interpretativas, e encontrar o silêncio nessas pausas, hesitações ou suspensões entre sílabas. Destas descobertas surgiu a necessidade expressa no quinto objetivo.

O trabalho de Artaud, desenvolvido em *O Teatro e seu Duplo* e em *A Arte e a Morte*, foi também uma referência para a minha pesquisa, nomeadamente o que este intitula de “atletismo afetivo”, ou seja, a relação que estabelece entre a respiração e os sentimentos. Para Artaud, existe no ator uma espécie de musculatura afetiva, que corresponde a localizações físicas dos sentimentos – para cada sentimento, existe uma respiração própria. O ator é como um “atleta do coração”, cujo corpo é apoiado pela respiração e, através da consciência corporal, os atores podem aumentar a densidade interior dos sentimentos. Assim sendo, nesta minha procura da eliminação da palavra e de outras formas de comunicação, a respiração tem um papel importantíssimo.

Já em *Rumo a um Teatro Pobre*, Grotowski refere a questão dos impulsos e da manifestação da reação humana na sua dimensão orgânica – do “aqui e agora” –, e é precisamente esta procura pela autenticidade que me leva ao tema do silêncio. Em Grotowski, interessa-me também a importância atribuída a esta unidade mínima que é a relação e a

comunicação entre ator e espectador e o conceito de *Teatro-Laboratório*, como um espaço de permanente criação e experimentação.

Em Kantor, interessa-me a desconstrução do palco e disposição do público, aumentando as possibilidades da relação entre ator e espectador, para além da duplicidade de sentido da cena, que permite um jogo teatral com inúmeras possibilidades e passível de imensas interpretações.

Por último, é incontornável a influência de John Cage neste trabalho, sendo que o meu interesse pelo silêncio vem já desde a licenciatura, da primeira vez em que nos foi apresentado o trabalho deste criador. É até irónico referir Cage, pois o próprio defende que o silêncio puro não é de facto possível, uma vez que há sempre alguma coisa a acontecer que provoca som. Com essa impossibilidade, paradoxalmente, o silêncio ganha uma dimensão em que o jogo teatral se transforma numa experiência repleta de possibilidades.

Outro dos pontos de partida para esta criação foi o universo literário de Beckett, riquíssimo em questões que, desde cedo, associei ao silêncio. Em *Passos* (Beckett, 2003, p.9), há uma determinada didascália em que se lê “passos: nitidamente audíveis e muito ritmados”, atentando para a importância que um determinado e específico som pode ter. Em *Cadeira de Baloço* (Beckett, 2003), a repetição constante de “tempo de parar, tempo de parar”, traz a ideia de morte que muito associo ao silêncio, pois é apenas na morte que o nosso corpo verdadeiramente e definitivamente “se cala”. Em *O Inominável* (Beckett, 2002, p. 29), fala-se de um ser que vive “com as palavras dos outros”, porém tem “receio do silêncio”.

Para além do material literário, existem materiais de raiz cultural e do quotidiano que acarretam silêncios repletos de significados, e que poderão ser de grande utilidade para criação de cena, como: os minutos de silêncio, os momentos de devoção religiosa ou espiritual, o silêncio de quem ouve Fado, o silêncio petrificador perante a censura, entre tantos outros.

Tim Etchells, citando uma lista de silêncios que uma das personagens do filme *Performance* (1970) escreve, devolve-nos o seguinte texto, que nos permite imaginar as infinitas possibilidades de silêncios que nos rodeiam:

O tipo de silêncio que por vezes temos numa chamada, quando falamos com a pessoa que amamos.

O tipo de silêncio com que as pessoas apenas sonham.

O tipo de silêncio que é apenas de espera.

tipo de silêncio de um ladrão que foge com o ouro.

O tipo de silêncio que se segue a um acidente de carro.

O tipo de silêncio numa casa cheia de gente, enquanto todos dormem.

O tipo de silêncio entre ondas do oceano.

O tipo de silêncio que se segue a uma grande discussão.

O tipo de silêncio que acontece quando pões a cabeça debaixo da água do banho.

O tipo de silêncio que apenas acontece à noite.

O tipo de silêncio que acontece quando fechas as cortinas e vais para a cama.

O tipo de silêncio que tudo contém. (Etchells, s.d., pp. 187-188, tradução própria)

Outra proposta de material baseia-se nos testemunhos que fui recolhendo sobre o significado do silêncio, bem como a lista de palavras que se relacionassem com este tema, que pedi aos meus colegas de turma, aquando da defesa da Proposta (c.f. anexo A).

Partiu-se também da obra cinematográfica do realizador Ingmar Bergman, em particular da que foi considerada a trilogia que explora a fé e a dúvida em Deus, os filmes *Through a glass darkly* (1961), *Winter light* (1962) e *The silence* (1963).

Em Through a glass darkly, temos silêncios constrangedores e tristes que revelam a distante relação entre o pai e os seus filhos e a existência de muitos segredos. A forma como a personagem Karin está e se toca (do minuto 00:30:04 ao minuto 00:31:22) revela uma aparente energia sexual reprimida, que nunca é expressa por palavras. A personagem Minus afirma que “cada um se sente aprisionado na sua jaula” e há sempre uma ideia latente que temos vozes dentro de nós, que agem de forma aparentemente silenciosa. E o olhar de

esperança, alegria e quase choque de Minus, ao dizer “Papa spoke to me.” (01:29:30), enquanto o pai se afasta, remata o filme de uma forma brilhante, pois este olhar frágil basta para resumir o estado de toda esta relação.

Winter Light, para além de ter muitos silêncios carregados de dor ou dúvida quando se enfrenta, acima de tudo, a morte, será talvez o filme que mais retrata a crença do quotidiano. Passa-se numa aldeia, onde ir à missa é um ritual que faz parte dos deveres de cada crente; no entanto, há personagens que confessam a sua descrença quanto à existência de Deus, e talvez ainda cumpram este ritual por imposição social. A própria missa é um espaço, ou um tempo, que se convencionou como sendo silencioso, à parte das orações e das homilias, mas em que também se reza em silêncio. Prova de que o controlo também se faz em silêncio – e talvez será mesmo a forma mais aterradora – é a disposição na igreja, em que os crentes estão ajoelhados, em semicírculo, à volta do Pastor, e é este que controla e “dá vida”: alimenta, através da hóstia, e dá de beber, o vinho (00:04:46).

Questionado acerca da falta de resposta de Deus face às preces, o Pastor sente-se impotente e confessa o seu incómodo face ao “silêncio de Deus”. O Pastor fala também em duas conceções de Deus: o “Deus-eco” que dá respostas benignas e bênçãos que nos reconfortam, porém quando é confrontado, torna-se num “Deus-aranha”, um monstro. O pastor diz também que o foco no sofrimento de Cristo está errado, pois ele foi abandonado, e isso é mais doloroso do que a dor física. Morreu duvidando do próprio Pai, que parecia não responder – “God, my God. Why hast thou forsaken me?”, voltando a referir-se “o silêncio de Deus”.

Em *The Silence* são vários os aspetos que desde cedo relacionei com o solo que pretendia criar, tornando-se, deste modo, um filme de referência. São os momentos em que não há diálogo que são mais reveladores da tensão sempre latente entre personagens, sendo que esta falta de palavra permite uma imensa possibilidade de leituras e de tentativas de compreensão da relação (nada convencional) entre as duas irmãs.

Apesar do permanente tom dramático, existem alguns momentos cómicos que nos surpreendem e arrebatam, como o segmento da cena da discussão das irmãs em que Anna está no quarto com o amante, que nunca lhe responde, e com o qual nunca estabelece um diálogo, talvez por não falarem a mesma língua. Esta cena é de uma grande abrangência emocional, e a rapidez de transições entre raiva, prazer e choro é altamente impactante, sendo que de uma cena de quase violação, se passa para o “desfile” dos anões (de 01:12:25 a 01:21:02).

A pulsão sexual sempre presente no filme, devendo-se, acima de tudo, à personagem Anna, também me foi muito apelativa, por exemplo na cena do camarote do teatro, em que é óbvio o incómodo desta personagem com a exposição sexual dos outros (de 00:39:18 a 00:40:24), e na última cena, no comboio, em que, possuída pelo calor, recebe a água da chuva na cara e no peito, encontrando na água a única solução para poder acalmar o turbilhão que detém dentro de si própria (de 01:34:48 a 01:35:09).

3.2. PRIMEIROS ENSAIOS E ALTERAÇÃO EXPLORATÓRIA

Nos primeiros ensaios, o nosso trabalho – desenvolvido em conjunto com o Diogo Freitas –, partiu de algumas frases da obra *O Inominável*, de Beckett: “O que resulta claramente dos ruídos que chegam até mim é que não sou totalmente surdo.”, “Porque o silêncio, aqui, é quase total, não é total.” e “Aqui há ruídos, de tempos a tempos, mais nada.”. Estas frases foram pontos de partida para a construção de uma situação, de um contexto ou de um estado de espírito que me permitiram desenvolver várias formas de as proferir, quer oralmente, quer noutras formas de expressão, na relação com o meu corpo e com o espaço.

No primeiro ensaio, boa parte do trabalho foi sobre como a torção e deformação do corpo afetam o discurso, não só na forma, ou seja, na sua dicção e projeção, mas também no seu teor, na intenção com que cada palavra acaba por ser percebida.

No segundo ensaio, iniciámos a exploração da Biomecânica adaptada à palavra. Introduzimos um gesto, relacionado com a frase “O que resulta claramente dos ruídos que chegam até mim é que não sou totalmente surdo” e, ao fazermos a divisão do mesmo, tornou-se mais claro o entendimento do que seria a divisão da palavra, onde esta inicia e como a atacamos.

Experimentámos a pausa e a variação de volume, do inaudível ao grito. Nas pausas e no corte abrupto do som, surge por vezes a sensação de que a palavra fica a ecoar no espaço, surgindo um paradoxo entre um som que na realidade já terminou, mas cuja sensação parece ainda permanecer em nós. Esta sensação de eco permaneceu, desde os primeiros ensaios, nas nossas vontades para este solo.

Um dos exercícios que também experimentámos foi a excessiva articulação das palavras, quer com discurso audível, quer não audível, evocando uma imagem quase grotesca e lembrando o espetáculo *Eu não*, de Beckett.

Experimentámos também a repetição em *loop* de uma frase, repetição esta que por vezes é audível e outras vezes não. Este exercício fez surgir a possibilidade de todo o solo ser um extenso monólogo, com sobrecarga de palavras, inspirado nos discursos vertiginosos das obras de Beckett – por exemplo, o monólogo de Lucky, em *À espera de Godot* ou a obra *Eu não* – e como se, a dado momento, fosse possível reiniciar o discurso oral, sem grandes variações de energia, colocando o discurso não audível no mesmo patamar comunicacional do discurso audível.

Esta vertiginosa repetição é extremamente exigente do ponto de vista da respiração, pois obriga a um grande controlo, quer a nível da entrada e saída de ar, quer a nível de concentração. Penso que esta repetição traz novas possibilidades pois, a dado momento, o desespero que naturalmente revelo é tão grande que surge uma vulnerabilidade muito verdadeira, já que eu própria me sinto exausta, extremamente vulnerável e débil, até.

Referindo o termo “debilidade”, há uma expressão num dos excertos que selecionei da obra *O Inominável*, de Beckett, que me fez refletir: “ouviu-se um grito débil”. Tentei imaginar como seria este “grito débil”, que poderia ser mudo ou quase mudo, mas não menos intenso ou recheado de força e energia.

Porém, depois da minha primeira reunião com a minha orientadora, após o início dos ensaios chegámos à conclusão de que estava a perder possibilidades de exploração trabalhando a partir da palavra e de excertos da obra de Beckett, e não com o silêncio *a priori* e com os silêncios de raiz cultural impressos no quotidiano, aos quais me tinha proposto. Este foi um momento em que sentimos necessidade de uma “viragem” metodológica, devido à relação entre a quantidade de ensaios em que trabalhámos a partir de Beckett e o pouco tempo que nos restava para realizar a exploração para este trabalho, já que a proposta inicial foi a pesquisa do silêncio e não a montagem de uma peça de Beckett.

Assim, no ensaio deste dia, refletimos acerca da necessária mudança de direção e começámos a debater mais sobre os silêncios que nos envolvem e os silêncios presentes nas relações humanas.

Apesar de algumas destas experiências não terem tido repercussão direta no solo apresentado, serviram para me reposicionar em todo este processo.

3.3. CRIAÇÃO DE CENA, EM LABORATÓRIO

Desde o início deste processo, percebemos a necessidade de não fecharmos sobre nós a criação deste solo, mas abri-lo à discussão, para que pudéssemos apurar fragilidades e possíveis leituras/interpretações, investigando sobre um tema que poderia tornar-se muito pessoal e, por conseguinte, dificultar a comunicação com o público a pertinência do mesmo. Desta forma, os ensaios abertos foram metodologicamente fundamentais para a criação deste solo. As pessoas que assistiram a estes ensaios foram a minha orientadora, alguns alunos da Licenciatura e do Mestrado em Teatro, da ESMAE, e alguns amigos e conhecidos que mostraram interesse em acompanhar a pesquisa. A reflexão que faço de seguida contém também o contributo de todas as pessoas que assistiram a estes ensaios e às quais agradeço, novamente, para agradecer.

A proposta para os ensaios abertos foi, inicialmente, de apresentar as cenas que até então tínhamos criado como cenas isoladas e independentes umas das outras. A partir do momento em que começámos a definir a sequência, fomos limitando os ensaios abertos apenas para os elementos do grupo de trabalho, para a orientadora e algumas colegas do Mestrado em Teatro.

O resultado apresentado a público das cenas sobre as quais irei refletir será desenvolvido no ponto 3.4.1., e poderá ser consultado no anexo J.

Nos primeiros ensaios após a “viragem” que mencionei acima, da alteração da exploração do universo literário de Beckett para a pesquisa dos silêncios que nos rodeiam, propusemo-nos trazer situações de silêncio com que nos deparássemos no nosso dia-a-dia. Assim, a maioria dos exemplos que trouxemos era relativa a situações que denunciavam o isolamento em que cada vez mais vivemos, uma espécie de surdez que nos auto-impomos. Uma situação que o Diogo Freitas trouxe e nos marcou foi a de um senhor que toca harmónica

na Rua de Santa Catarina e parece que não o faz por necessidade de esmola, mas talvez para preencher a sua solidão, para abafar os pensamentos. Já não nos suportamos ouvir.

Para mim, a memória sempre foi muito importante para este projeto, pois, apesar dos nossos eventos passados poderem ter som, eles habitam em nós, ecoando no nosso silêncio. E como representação de uma memória, tradução dos pensamentos mais íntimos ou simplesmente como gravação de discurso oral, levei duas gravações áudio para um ensaio, sendo que uma relatava um momento mais íntimo e outra era uma gravação dos meus pais, que gravei sem que se apercebessem. Esta última gravação é importante, porque representa grande parte da minha motivação para embarcar nesta procura pelo silêncio, já que se trata do “silêncio” com que eu cresci; e digo “silêncio” na medida em que poderão ser sons sem aparente sentido para quem não convive com eles mas, para mim, são repletos de sentido e significado. Simplesmente experimentámos testar as minhas reações ao ouvir as gravações, como se o meu rosto e o meu corpo fossem reflexo do que estava a ouvir através dos auriculares. É também interessante o ruído que se consegue ouvir através do uso de auriculares, pois é o ruído que tanto ouvimos nos transportes públicos, ou enquanto esperamos num qualquer serviço.

Ainda relacionado com a memória, levei também fotografias de família, de momentos que recordo com particular carinho, ou de pessoas muito importantes no meu percurso pessoal. Na cena inicialmente criada, as fotografias estavam no chão, viradas para baixo, e eu ia caminhando, apanhando-as e descobrindo-as, fazendo-o sem olhar para elas, como se já me tivesse apropriado do espaço. Em silêncio, comuniquei o que as fotografias significavam para mim, descrevi o que cada foto representava, e despedi-me delas, com últimas palavras.

No entanto, com a repetição, esta cena perdeu genuinidade e tornou-se difícil recuperar o que tinha acontecido na primeira exploração, sendo que era necessária uma maior partilha do que estava a sentir ao ver as fotografias, pois, por vezes, a cena tornava-se demasiado fechada em mim própria.

Experimentámos aliar a escuta (através de auriculares) da gravação áudio dos meus pais, que mencionei acima, às fotografias, ouvindo a gravação enquanto ia passando pelas fotos. Porém, sentíamos que a cena ainda não estava bem resolvida e, na fase final deste processo, colocámos as fotografias numa caixa envelhecida, representando uma espécie de “baú da memória”, e colocámos uma coluna de som portátil escondida que reproduzia a gravação dos meus pais enquanto via as fotos. São as “vozes” destas fotografias.

A questão das fotografias é muito interessante, pois o público não vê o que eu estou a ver, mas elabora uma imagem mental pela forma como estas me afetam. Mais importante se torna pelo facto de todo este projeto ser também um exercício de e sobre o amor e, consequentemente, sobre a memória e a memória do meu silêncio. Com as fotografias, o silêncio é tratado como ausência de discurso oral, e não é preciso mais nada para comunicar nesta cena, fazendo lembrar os 4'33, de Cage.

Desde cedo, debatemos a importância que a morte tem na nossa conceção de vida, pois leva-nos à ação, nem que seja pelo conhecimento da proximidade da morte, ou pela importância que esta ideia de renovação tem, pois traz a esperança de mudança. Neste debate sobre a morte, falámos também do corpo vivo e do corpo morto, do silêncio profundo que existe tanto nesta transição, como no cadáver em si. O cadáver é apenas materialidade, e essa “alma”, esse “preenchimento do corpo” que se perde interessa-me.

Explorámos o corpo vivo, desde o nascimento, atravessando as várias fases do desenvolvimento, repleto de vida; para o corpo em decomposição, uma espécie de passagem entre a vida e a morte, em que o corpo ainda “fervilha” pois, apesar de não possuir vida, é sujeito a uma transformação; até ao cadáver, frágil e vazio, mas em profundo silêncio. Desenvolvemos também a ideia de corpo que renasce, que começa a ganhar uma nova vida.

Debatemos o eco e a relação que tem com esta pesquisa. Embora possa parecer um paradoxo, já que o eco tem uma origem sonora que, no momento em que se torna eco, já terminou, mas que ainda vive no espaço, interessa-me a possibilidade do ecoar do silêncio, mesmo sendo este a aparente ausência de fonte sonora. Interessa-me a potência inquietadora e despertadora que o silêncio pode ter.

Trabalhámos a partir de notícias de jornal, tendo esta necessidade surgido do facto de cada vez mais vivermos numa espécie de autismo negativo, cada um fechado no seu “mundinho”, e onde as tragédias que acontecem “fora desse mundinho” não nos interessam, pois vivemos no momento do “agora” e, nesse momento em particular, não nos afetam diretamente.

Numa determinada improvisação, a partir das notícias de jornal, comecei a rasgar as notícias, a lavá-las e a tentar silenciá-las, afundando-as num balde de água, já que “o ruído que produziam era muito forte”, provocando, consequentemente, uma cena bastante ruidosa. Na tentativa de silenciar as notícias, utilizei a pasta de papel como tampões de ouvidos. Estabelece-se aqui um paralelo entre a lavagem dos jornais e a lavagem cerebral realizada

pelos *media*. Coloquei também esta pasta de papel na boca, pois nós consumimos estas notícias e, na maior parte das vezes, rapidamente as esquecemos, porém tal não significa que os interlocutores “tenham voz”, já que muita da opinião é manipulada.

Durante esta improvisação, surgiu a imagem da Irmã Lúcia, por se estar a comemorar, nesta altura, o centenário das aparições de Fátima. Colei a imagem na parede e comecei a punir-me, como se, de alguma forma, cada um de nós fosse culpado pelo estado a que o Mundo chegou, atirando a pasta de papel que se formava para as costas, em jeito de autoflagelação, emergindo assim uma nova camada: a influência do Catolicismo na nossa vida e na nossa educação, sendo que o *mea culpa* nos invade e esta culpa constante abarca os sentimentos mais silenciosos e mais corrosivos que nos atravessam.

Percebemos mais tarde que a pasta de papel que coloco na boca poderia ser uma alusão à hóstia, sendo parte da imagem idolatrada (da irmã Lúcia), numa referência às hóstias como representação do “corpo de Deus”.

Num outro ensaio, começámos uma improvisação, na qual eu estava debaixo de uma mesa, rodeada por película de plástico transparente, sendo que, neste espaço muito limitado, só tinha jornais comigo. Comecei a colar notícias a esta película – para que se pudessem ler do lado de fora –, e sempre que surgia algum ruído que perturbava esta chamada de atenção, “impunha” o silêncio, voltando depois à mesma energia urgente. Aqui surgiu também a contagem dos minutos de silêncio, como o tempo dedicado à reflexão sobre as notícias que estavam a ser expostas, que, posteriormente, passou a ser a necrologia, sendo os minutos de silêncio uma homenagem aos mortos e, simultaneamente, uma chamada de atenção para a efemeridade da vida. No final, destruí esta película envolvente, destruindo, conseqüentemente, o “aparelho” que me estava a isolar.

Ao colar a necrologia, reagia a qualquer ruído que fosse produzido pelos espectadores e olhava diretamente para cada um, para “impor” o silêncio. Um dos comentários que recebi quanto a esta questão, e que achei bastante curioso, foi: “Desculpa por interferir no teu espetáculo sobre o silêncio.”, sendo que várias pessoas me revelaram o desconforto que sentiram durante esta cena, pois evitavam provocar qualquer ruído para não perturbarem o momento e aproveitavam quando alguém o fazia para se colocarem minimamente confortáveis, mudarem de posição ou mexerem em algo.

Inicialmente, a contagem dos minutos de silêncio não estava clara, pois não era sempre feita verbalmente até aos sessenta segundos, perdendo a força da herança cultural e a

simbologia a que os minutos de silêncio nos remetem. Percebemos a importância de anunciar os minutos de silêncio e discutimos também a possibilidade de haver minutos de silêncio em todas as cenas, ou que cada cena fosse a representação de um minuto de silêncio. Por fim, decidimos dedicar, no final do solo, um minuto de silêncio em homenagem ao próprio silêncio.

Por sugestão da orientadora, após o primeiro ensaio que a que assistiu, iniciámos testes com diferentes materiais. Depois da criação de cena com materiais que provocavam muito ruído, como os jornais, a sugestão foi que experimentássemos outros, não ruidosos, como, por exemplo, o algodão, para que pudéssemos testar essas duas variáveis.

Gritei e utilizei o algodão em camadas, à frente da boca, como isolador de som, e fui colocando cada vez mais camadas, de forma a perceber se chegaria ao ponto do meu grito não ser audível. Estes gritos eram disformes e em vários registos. Experimentei também envolver-me em várias camadas de algodão e agredir-me e, tal como no exercício anterior, experimentar o máximo de camadas possíveis até deixar de sentir dor.

Para mim, tornou-se mais interessante e, conseqüentemente, mais criativo quando o Diogo me deu um estímulo: um som de alarme ensurdecidor pois, este vinha tanto do telemóvel como da coluna (com algum *delay*) tendo, portanto, duas fontes sonoras. Com este estímulo, coloquei o algodão nos ouvidos como tampões e, quando os tirava, percebia que o som se afastava, trazendo a ideia de delírio de vozes e sons dentro da própria cabeça, mas que os restantes são capazes de ouvir com a mesma clareza. Estava deitada e tentei isolar o som o máximo possível, com especial incidência na cabeça e ouvidos, tentando alcançar todos os pedaços de algodão à minha volta. Senti também que a coluna estava perto de outras partes do meu corpo e, assim, estremecia e tentava afastar esse som. Quando não conseguia mais, levantei-me e tentei fugir desse som, mas já que o Diogo me perseguia com a coluna, esta fuga tornou-se alucinante. Até que chegou a um ponto em que já não aguentava mais, enfrentei-o e gritei o mais alto que consegui, para que o meu grito conseguisse ultrapassar o volume desse som. O grito foi desesperante e senti que todo o meu corpo gritou. Num dos ensaios abertos, no final deste grito, foi perfeitamente audível a grande expiração de uma espectadora que, instintivamente, parou de respirar durante o grito e tensionou todo o seu corpo, numa espécie de reação em espelho ao que estava a ver e ouvir.

Numa outra tentativa de explorarmos o algodão, experimentámos a necessidade de falar em torrente, e de gritar em “alto e bom som” o que se quer calar, colocando cada vez

mais bolas de algodão na boca, continuando sempre o discurso, e a vontade de comunicar, de forma desesperante, até não aguentar mais e sentir fisicamente a vontade de expelir estas bolas de algodão.

Inicialmente, ia colocando o algodão quando queria, porém, depois experimentámos esta ingestão do algodão sob ordens do Diogo Freitas, que ordenava (verbalmente) ou fazia algum som que ordenasse a colocação do algodão na boca, continuando sempre o discurso. A ideia de ter algum som cujo código é obrigar-me a colocar o algodão na boca, representa uma entidade censuradora, e tal parece-nos mais interessante do que colocá-lo por vontade própria; até porque já tínhamos uma cena cuja leitura é a auto-punição: a dos jornais. Era, então, necessário definir esta relação com o som. Inicialmente, assim que o som o impunha, eu colocava o algodão na boca, no entanto, percebemos que seria mais interessante se recusasse fazê-lo durante as primeiras ordens, e tentasse até gritar mais alto do que o som, até que desistia pelo facto do som ser tão ensurdecador, percebendo que apenas o calaria se lhe obedecesse.

No final, após expelir todo o algodão, o silêncio que permanece após essa torrente de palavras, de alguma forma ecoa, apesar de não ser falta de som, pois o som da respiração a tentar normalizar é muito ruidoso. Em todos os ensaios abertos, percebemos o quão instintivamente difícil esta cena era para o público, pois o incómodo estava bem presente no rosto de todos os espectadores, que se confessavam divididos entre a aversão, a aflição e a vontade de me ajudarem. Sendo que se tornou ainda mais difícil com o contributo da sonoplastia, que aumentou o desconforto com a introdução de sons distorcidos, sobre os quais irei discorrer no ponto 4.4.4.

Numa improvisação em que decidimos explorar a temática do ritual, inspirados também em Artaud, explorámos a tradução do grito em gesto, surgindo uma cena, inspirada num momento depressivo da minha avó, em que ela estava em pânico, gelada, e a única ajuda que ela sentia que seria eficaz era a divina, e então ouvia-se repetidamente “Ai, Jesus”. Creio que esta memória surgiu durante a improvisação porque, quando penso em ritual, penso no que me é mais próximo e no quão automatizados me parecem os preceitos religiosos da minha avó; e, ainda, porque me pareceu que as imagens que só ela deveria estar a ver seriam verdadeiramente assustadoras, o que acabou por contagiar toda a gente à sua volta. Coincidentemente, uma das palavras que resultaram da lista que pedi à turma (c.f. anexo A) foi precisamente “medo”.

Esta cena acabou por ser desenvolvida em forma de sonho, com a repetição de “Ai Jesus”, do impercetível ao grito. Inicialmente, adicionámos a esta cena alguns rituais de contágio, como o bocejo e o coçar, mas, gradualmente, e com o contributo dos ensaios abertos, estes foram sendo eliminados, pois a cena ficava mais fragilizada e “suja”. Referindo o contágio, é curioso verificar que também o silêncio e o “falatório” são contagiantes.

Num ensaio, decidimos improvisar sobre uma das palavras da lista que os meus colegas disseram, aquando da defesa da minha Proposta (c.f. anexo A). A palavra foi “noite” e improvisei com o fumo produzido por uma máquina que tínhamos na sala, já que o fumo é silencioso e parece ganhar vida, pois tem a capacidade de se transformar, assumindo variadas formas. Apesar de terem surgido várias tentativas de exploração, a mais interessante surgiu quando estava a tentar proteger o fumo, embalando-o, para o adormecer. Sempre que ouvia algum ruído, começava a dizer “shiu”, para que não perturbassem o embalo. Esta tentativa de calar tornou-se cada vez mais frequente e obsessiva, o que se tornou muito interessante pois, nesta obsessão de calar todos os ruídos à volta, com “shiu”, acabo por ser a maior causadora de ruído, tentando, simultaneamente, calar-me a mim própria.

Aliámos este “shiu” ao sono (o que também já acontece na cena do “Ai Jesus”) pois, até em certas posições na cama, enquanto nos preparamos para dormir, que deveria ser um momento silencioso, conseguimos ouvir o bater do coração e isso pode ser verdadeiramente torturante. Assim, experimentámos a interrupção do sono pelo som de uma goteira e de um alarme, que é bastante incomodativo, e que tento calar com “shiu”, até que este já não é suficiente e grito, então, trazendo a improvisação do alarme e do grito que há pouco mencionei.

Encontramos um duplo sentido na água pois, se a goteira representa tortura, a água é também fonte de vida e também poderá representar prazer, como na cena da água após o orgasmo (ver ponto 3.4.4.). Existe outra polaridade neste sono interrompido pela goteira, pois, tanto o silêncio desse sono é sinal de alívio, como existe também o peso da tortura e o terror que é a possibilidade da goteira voltar.

Após alguns *feedbacks* que fomos recebendo, os quais notavam que as cenas que tínhamos criado pareciam querer representar o silêncio com um carácter negativo, já que as cenas estavam carregadas de dor, autoflagelação, angústia e/ou sofrimento, sentimos a necessidade de criar cena em que o silêncio fosse positivo, explorando mais os seus significados, como conforto ou mesmo alívio, pois eu própria sempre parti do princípio que

este também tem esta possibilidade. Recebemos alguns testemunhos (c.f. anexo D) que nos falavam do silêncio como uma descoberta ou uma tentativa de regeneração pessoal e interna, afastando as energias negativas e trazendo as positivas, encontrando o equilíbrio. No entanto, estávamos com alguma dificuldade em explorar esta vertente pois, cenicamente, parecia-nos que a representação de silêncio interior só teria valor se composta por imenso ruído em redor.

Assim, como já estávamos a trabalhar com o balde de água e como uma das palavras que surgiu aquando do meu pedido de palavras relacionadas com o silêncio (c.f. anexo A), foi “mar”, começámos a criar cena na qual a água, quer a sensação da água na pele, quer o som, fossem também evocadores de memória e reconfortantes; estabelecendo-se assim um paralelo com a última cena do filme *The silence* (Bergman, 1963), que já referi em “Pontos de Partida”, com a cena entre a personagem Anna e a água da chuva. Algo contraditório será o facto de o “silêncio do mar” ser, ele próprio, muito barulhento.

Esta cena de brincadeira com a água era acompanhada, inicialmente, por Fado, remetendo para a expressão “silêncio que se vai cantar o Fado”, no entanto, sentimos que esta cena não estava bem resolvida, que o tratamento do Fado não estava a ser bem conseguido e que a cena da água ganharia mais encanto ao despoletar a imaginação no espectador. Assim, eliminámos o Fado desta cena, porém o Fado está sempre presente, no tratamento da memória e da saudade.

A cena do orgasmo surge após as nossas discussões sobre o silêncio ou o ruído que se vive na intimidade e no prazer compartilhados, na explosão interior que se sente e que nem sempre tem de ser traduzida em fonte sonora, em referência ao próprio título do solo *La Petite Mort* – que irei discutir mais à frente, no ponto “Construção da Dramaturgia”, e pelo erotismo que o silêncio também contém, na revelação do prazer entre amantes, ou mesmo a sós. O clímax desta cena, que é, por sua vez, o clímax do solo, surge através da evocação da memória do toque, procurando o erótico na cena com o olhar para o público e o toque e, neste orgasmo, surge o tal “grito débil” que andávamos à procura, mas que não sabíamos, até aí, situar. Um grito entrecortado por silêncios, carregado, simultaneamente, de energia e vulnerabilidade.

No primeiro ensaio em que foi possível utilizar a estrutura metálica e a película de plástico transparente (como avançarei no ponto 3.4.3.), algumas das sensações que surgiram por parte de quem assistiu foram: que havia maior implicação quando a película não existia como barreira; que, apesar de serem observadores quando estou dentro da estrutura, quando

saio desta e vou ter com o público, forma-se um certo receio do contacto com este “ser” que estive, até então, enclausurado; e que, quando rebento a “bolha” (irei desenvolver este conceito no ponto 3.4.3) e vou ter com o público, parece que já não sei comunicar, e existe um desespero e desolação no olhar, mas existe também curiosidade em conhecer as pessoas em volta.

De um modo geral, o contributo de todas as pessoas presentes nos ensaios abertos foi importantíssimo pois ajudou a maturar o material criado e, para além de terem contribuído para o desenvolvimento de cada cena, fizeram também observações mais generalistas que foram importantes avisos a reter, como: o tempo das cenas que, nas primeiras explorações, estava demasiado esticado; e o facto de, a dado momento do processo, o conjunto das cenas parecer muito de mim para mim, não havendo real comunicação com o exterior, já que o contacto visual com o público não é, por si, suficiente, pois este tem de ser convidado para esta reflexão sobre o silêncio. Mesmo nas cenas em que há uma observação do meu corpo, como na cena do toque, a observação tem de ser partilhada.

Refletindo sobre esta exploração em laboratório, para além da alteração que referi no ponto anterior, caiu também o quinto objetivo presente na Proposta: "Procurar na divisão do gesto, segundo a Biomecânica de Meyerhold, potencialidade dramática, e aplicar esta divisão à palavra.", sendo que iniciámos esta exploração nos primeiros ensaios mas, ao trabalharmos o silêncio como tema, surgiram outras questões que nos pareceram mais interessantes para o solo que estávamos a criar.

Por sua vez, o terceiro e quarto objetivos: “Explorar a potencialidade dramática das pausas” e “Explorar a respiração e o olhar como formas de comunicação”, respetivamente, tornaram-se muito evidentes neste trabalho.

Outra questão que fomos percebendo ao longo do trabalho foi que, apesar de inicialmente ter referido que iria dividir a direção artística com o Diogo Freitas, acabámos por nos referir sempre a uma encenação a cargo do Diogo. No entanto, ao discutirmos a ficha artística e técnica do solo, chegámos à conclusão de que o mais justo seria assumirmos uma co-criação devido à forma como todo o trabalho foi desenvolvido. Sendo que eu acumularia também a conceção de projeto e a interpretação, e o Diogo a direção artística, estabelecendo a ligação com as outras áreas.

3.4.CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA

À medida que fomos criando cenas, foi-se tornando cada vez mais evidente que a dramaturgia em construção era um **convite ao público** para se juntar a esta reflexão sobre o silêncio. Na medida em que se trata de um convite, a relação com o público tem de ser muito próxima e tem de existir realmente comunicação, uma chamada de alerta para a necessidade de se pensar ou repensar o silêncio, ou o que este pode ser.

Tratando-se de um solo, era importante perceber quem seria o interlocutor. Inicialmente, uma das soluções que surgiu foi o exemplo d' *A voz humana*, de Jean Cocteau, em que a personagem feminina fala com a pessoa que se encontra no outro lado da chamada telefónica. No entanto, neste caso, como o convite é direcionado diretamente ao público, ele é o interlocutor.

O título *La Petite Mort* surgiu após as nossas discussões acerca do paralelismo entre o silêncio e a morte e, por sua vez, entre o silêncio, a morte e o orgasmo. Traduzindo do francês, *La Petite Mort* refere-se ao período pós orgasmo, em que ocorre uma ligeira perda de consciência, uma pequena morte, que possibilita a renovação de estados, tal como o silêncio.

Este solo foi divulgado com o título, que não teve pretensão de se tornar em tal, [*Insira aqui o seu título*] (c.f. anexo G) e com uma sinopse que não revelasse o tema do solo (c.f. anexo C), para que a leitura fosse a menos condicionada possível, sendo que as folhas de sala foram apenas entregues no final (c.f. anexo D).

A divulgação do título surge em pleno espetáculo, apenas no final, quando removo um papel cenário, colado numa parede de película de plástico transparente, em que se lê “[*Insira aqui o seu título*]”, e escrevo nessa parede, com tinta branca, “*La Petite Mort*”.

3.4.1. A evolução sequencial das cenas

Neste ponto, irei fazer uma descrição das cenas, por evolução cronológica, fazendo referência aos minutos em que começam, na filmagem do solo (c.f. anexo J).

Ai Jesus/Sonho (minuto 00:14)

Quando o público entra, e se depara com a bolha, já estou a sussurrar “Ai Jesus” e com alguma comichão e, à medida que vai entrando, vou aumentando progressivamente o volume e a intensidade da comichão, envolvendo as pernas e os braços, mas afastando-os de mim, como se quisesse expurgar algo.

Acordo sobressaltada do sonho, olho para a frente e depois em todas as direções, trabalhando em diagonais. O olhar é relativamente rápido.

Acalmo, volto a deitar-me e relaxo até adormecer.

Shiu/Grito (minuto 04:12)

Oiço algumas gotas até acordar e reajo com alguns “shiu”, cada vez mais imperativos, até calar a gota.

Deito-me outra vez e agora ouve-se um toque de telemóvel e reajo com “shiu”, com maior intensidade, até me levantar.

Dou algum tempo, e quando estou quase para me deitar novamente, ouve-se um alarme ensurdecedor, que tento calar novamente com “shiu”, até não aguentar mais e gritar de desespero, até esgotar completamente o ar. Quando percebo que o som desapareceu, acalmo.

Todos os “shiu” são proferidos na direção em que veio o som, já que ele está espacializado, olhando, portanto, diretamente para o público. Este “shiu” ainda é necessário porque o pesadelo do qual acordo persiste na realidade.

Água pós-grito (minuto 07:10)

Vou para um dos baldes de água, no canto da estrutura, coloco as mãos na água, bebo-a e levo água à cara e ao pescoço, o que me acalma. A água cura as feridas.

Jornais: lavagem dos jornais, necrologia, encontro das imagens da Nossa Senhora de Fátima com os Pastorinhos e penitência (minuto 08:01)

Quando olho para o lado direito, deparo-me com uma pilha de jornais, leio algumas capas e folheio alguns jornais rapidamente.

Quando encontro a página dedicada à necrologia, paro e recorto-a com cuidado. De seguida, utilizo a água dos baldes para colar a necrologia às paredes, viradas para o lado de fora da estrutura, num ritual de homenagem aos mortos.

Há uma urgência em encontrar mais necrologia e, à medida que a vou colando, reajo aos ruídos provocados pelo público e olho fixamente para ele durante alguns segundos, levando ao público o receio de produção de ruído. Depois de colar a última necrologia, e ao olhar para o último espectador provocador de ruído, digo “cinquenta e sete, cinquenta e oito, cinquenta e nove, sessenta”, revelando que os momentos em que olhei para o público foram tentativas falhadas de minutos de silêncio dedicados às pessoas a quem as necrologias se referem.

Depois, começo a rasgar os jornais e mergulho-os num balde água, lavando-os, tentando silenciar as notícias, antes que o excesso de notícias me silencie.

Ao procurar mais jornais, encontro as imagens da Nossa Senhora de Fátima com os Pastorinhos e suspendo a ação, ao encontrá-las. Com muito cuidado, utilizo novamente a água para colar estas quatro imagens, nas quatro paredes.

Enquanto olho para a imagem, em adoração, rasgo mais jornal e “afogo-o” no balde. Como se formou uma pasta de papel e esta lavagem foi uma tentativa de purificação, utilizo a pasta como tampões para os ouvidos, para silenciar as vozes.

Formo depois uma hóstia que coloco na boca, junto as mãos e rezo em silêncio. A culpa invade-me e coloco postas de pasta de papel nos ombros, como se fossem pesos, e penitencio-me com a pasta de papel.

Morte por engasgamento (minuto 17:10)

Enquanto me penitencio, engasgo-me com a hóstia (que é símbolo, segundo o Cristianismo, da morte de Jesus por nós), digo “shiu”, pois nem sequer suporto o ruído da minha própria asfixia, e acabo por morrer.

Renascimento (minuto 17:58)

Depois da morte, renasço, com alguns espasmos acompanhados por *strobe*, que fragmenta o movimento, e vou-me levantando com dificuldade.

Saída da bolha (minuto 18:58)

Quando estou já de pé, estalo uma pequena parte da película com a boca, respiro o “ar de fora da estrutura”, e rompo-a, rompendo também a hipnose. A película é estripada, na horizontal, para garantir que morre mesmo o aprisionamento que representa.

Saio para fora da estrutura, continuo a rasgá-la completamente e, neste duelo, a estrutura acaba também por ser arrastada.

Olhar de encontro (minuto 19:50)

Quando encontro o primeiro olhar de qualquer espectador, fixo-me nele. É um olhar observador, analítico, e que procura voltar a conseguir comunicar.

Eventualmente, a película vai fazendo ruído e, ao fazer, tento silenciá-la, juntando o plástico.

Algodão (minuto 20:20)

À medida que vou olhando para vários espectadores, tento falar, falhando nas primeiras tentativas. Após um longo período de não expressão verbal, as palavras saem em torrente (tal como em *Eu não*, de Beckett).

Inicialmente, o volume de fala é normal, no entanto, após surgir o som censurador e enquanto este vai também aumentando, acontece uma espécie de competição entre o discurso e a sonoplastia, chegando mesmo a gritar o discurso. Esta é uma censura que sei que não posso contrariar ou mesmo calar mas, ainda assim, reside uma ligeira esperança de o conseguir.

Quando já não aguento mais, vou buscar o pote com as bolas de algodão, coloco o algodão nos ouvidos e na boca, e o som fica abafado. Persiste a vontade de falar e continuo a fazê-lo enquanto coloco o algodão na boca, já que é a única forma de abafar o som.

Surgem espasmos e uma vontade involuntária de vomitar. Quando não aguento mais, tiro todo o algodão da boca, o som desaparece abruptamente e procuro o ar. Atiro, para dentro da estrutura, todas as bolas de algodão que ainda restarem no pote, na tentativa de fazerem algum som e, apesar da sua violência, esta ação é infrutífera. Depois, pouso o pote com o máximo cuidado possível, percebendo que também não fará som.

Esta cena é de uma grande violência e provoca muito constrangimento, ao gritar com tal desespero para cada espectador. O silêncio pode também ser sufocante.

O texto desta cena é um excerto de *O Inominável*, que se segue:

O que resulta claramente dos ruídos que chegam até mim é que não sou totalmente surdo. Porque o silêncio, aqui, é quase total, não é total. Lembro-me do primeiro ruído que ouvi neste lugar, ouvi-o muitas vezes depois disso. Porque tenho de imaginar um início para a minha estada aqui, quanto mais não seja para facilitar a narração. A memória nomeadamente, cujo uso pensava dever proibir a mim mesmo, vai ter uma palavra a dizer, se for caso disso. No mínimo, mil palavras com que não contava. Talvez vá precisar delas. Portanto, após um período de silêncio imaculado, ouviu-se um grito débil. Após um silêncio tão longo, um grito débil, logo abafado. É impossível saber que género de criatura o soltou e continua a soltar, se é que é o mesmo, de longe em longe. Seja como for, não é um ser humano, aqui não há seres humanos, ou, se há, deixaram de gritar. E porquê falar desse grito? Talvez seja uma coisa a partir-se, duas coisas chocando uma na outra. Aqui há ruídos, de tempos a tempos, mais nada. (Beckett, 2002, pp. 13-14)

Orgasmo (minuto 22:35)

Ao tirar restos de algodão da boca, toco na cara e evoco a memória do toque, enquanto olho para os espectadores e percorro as mãos pelo meu corpo.

Esta evocação e, conseqüentemente, o toque vão aumentando de intensidade, até acontecer uma luta interna entre a vontade de entrega à memória e a sua resistência. Até que

não aguento mais e, no limbo, no limiar da estrutura, caio para dentro desta, que acaba por ser um espaço de violência, e que se encontra com as “marcas do passado”: com pedaços de pasta de papel, película e algodão.

O orgasmo, representado pelo “grito débil”, que é o mais silencioso que explorámos, é um misto de violência e prazer. Grito até esgotar o ar, numa procura contínua de renovação, neste caso, do próprio ar.

Orgasmo dentro da estrutura – espaço de violência. O orgasmo pode também ser entendido como um momento muito violento.

Água pós-orgasmo (minuto 25:07)

Estabelecendo um paralelismo com a cena da água após o grito, volto a um balde da água, pois esta acalma e ajuda a recompor; e levo o balde comigo, para fora da estrutura, salvando-o e, simultaneamente, a água também me salva.

Toco na água e a sensação despoleta uma memória mais pueril, que traz uma grande felicidade e alívio, tornando-se, talvez, na cena de maior simplicidade. Ao reviver esta memória do som, do “cheiro” e da sensação da água na pele, atiro e recebo a água como chuva e faço com que esta percorra o meu corpo.

Fotografias (minuto 26:57)

Olho para o baú da memória, que se encontra dentro da estrutura, e resgato-o para fora, manipulando-o com cuidado.

Vou tirando as fotografias de dentro do baú e, à medida que as descubro, comunico e partilho com o público, apenas com o olhar e, eventualmente, alguns sons, o que representam para mim, deixando-as depois no chão, viradas para baixo, ao redor da estrutura.

Quando vejo a segunda fotografia, surgem as vozes da gravação áudio dos meus pais, da coluna de som portátil que está dentro do baú, debaixo das fotografias. São as vozes das fotografias.

No final, fico apenas com duas fotografias e escolho apenas uma, que volto a colocar dentro do baú, preservando-a. Quando coloco esta última, silencio as vozes e pouso o baú com extremo cuidado.

Destruição da parede exterior e inscrição do título (minuto 31:08)

“Recordar é viver”, nós alimentamo-nos das recordações e as fotografias fazem com que saia do círculo formado pelo público e que destrua o muro da “bolha exterior”, alertando para a necessidade de abolirmos barreiras que nos isolam.

Ao destruir este muro, exponho o título provisório, “[Insira aqui o seu título]” e, lentamente, escrevo o título definitivo com tinta branca, sendo que, curiosamente, a palavra “branco” também surgiu na lista que pedi aos meus colegas (c.f. anexo A).

Quando acabo de escrever, olho para o título e pouso o balde.

Minuto de silêncio em homenagem ao silêncio (minuto 34:00)

Depois de pousar o balde, digo “E agora, peço a todos um minuto de silêncio, em homenagem ao silêncio”.

Sento-me com o público, no círculo, e a partir daí, há um minuto de *fade out* de luz do corredor atrás do título. Este é o único minuto de silêncio conseguido em todo o solo (como confirmado pelo cronómetro da mesa de luz), já que os outros não passam de tentativas falhadas, porque monitorizadas por um tempo orgânico.

Ao sentar-me com o público, posso descansar, pois já disse o que tinha a dizer; tal como a conhecida expressão inglês tão bem coloca, “I rest my case”. Aqui, há uma inversão de papéis, pois olho para o público como se dissesse “e agora a decisão é vossa”.

No final do solo, ocorreu ainda uma instalação, sobre a qual irei desenvolver no ponto 3.5.

A definição desta sequência teve por base o espaço cênico, nomeadamente, a estrutura paralelepédica envolvida por plástico transparente e a sua dimensionalidade (ver ponto 3.4.3). Como esta estrutura representa as “bolhas individuais” de cada ser humano e queríamos a destruição desta “bolha”, havia a necessidade de posicionar as cenas de maior opressão e desconforto, como a cena dos jornais, antes desta destruição, neste que se torna, como mencionei acima, num espaço de violência.

Por conseguinte, é fora da estrutura, junto ao público, que acontecem as cenas mais reconfortantes, como a água e a cena das fotografias, e as cenas de maior comunicação, como as cenas do olhar, do algodão e das fotografias. Voltando apenas para dentro para salvar o que é necessário como a água e as fotografias, ou tropeçando num momento de descontrolo, como na cena do orgasmo.

Apesar da cena do algodão ocorrer já depois da destruição da bolha, esta foi colocada fora da estrutura para representar os resquícios dos vários tipos de censura a que somos sujeitos, mesmo após a libertação.

3.4.2. A disposição do público

Partindo do convite à reflexão sobre o silêncio como dramaturgia para este solo, considerámos importante a disposição do público em círculo e dentro do espaço cênico, dentro de uma “bolha coletiva” (c.f. anexo H), pois este convite é realizado a todas pessoas, de igual forma, já que o estado fragmentado e deficitário da comunicação dos dias de hoje nos afeta a todos, e todos fazemos parte do problema, mas também das possíveis soluções; apesar de muitas vezes o isolamento parecer mais fácil do que a procura de soluções conjuntas. Esta “bolha coletiva”, constituída por muros de plástico, possui as mesmas propriedades isolantes que este mesmo material, e caracteriza a crescente indiferença em que coletivamente vivemos, ao erguermos barreiras e ao evitarmos o contacto com o que nos parece de “menor valor”.

Sendo que o público está disposto à minha volta e assiste a vários momentos de tensão, violência, erotismo e descoberta pessoal, está presente um certo *voyeurismo* que também caracteriza a nossa sociedade, que sente prazer ao assistir a programas de televisão que expõem vidas pessoais.

Apesar de não ter sido possível manter o mesmo nível quando o número de cadeiras não era suficiente, tentámos preservar o círculo, distribuindo os espectadores que ficassem sentados no chão de forma mais equilibrada possível.

Esta circularidade trouxe para discussão questões como a frontalidade: o facto de o público não conseguir ter todo a mesma perspetiva. Porém, considerámos mais interessante este “jogo do ver e não ver” do que propriamente a duplicação de ações, trabalhando em diagonais para resolver esta questão.

3.4.3. O dispositivo cénico

Vivemos isolados nas nossas “bolhas individuais” e, em conjunto, vivemos em “bolhas coletivas”, nas quais partilhamos os mesmos interesses e privilégios, e somos apenas afetados pelo que diretamente diz respeito a algum indivíduo dessa bolha que partilhamos. Somos bombardeados por notícias de elevada gravidade e, seja devido ao sensacionalismo com o qual já nos habituamos a conviver, seja devido à recusa em acreditar que os privilégios e a segurança de que beneficiamos não são bens garantidos, desprezamos a seriedade dos acontecimentos dramáticos que ocorrem à nossa volta. Esta apatia e esta indiferença com que nos deixámos contagiar são verdadeiramente preocupantes e julgo mesmo que são dos piores perigos que enfrentamos neste século, pois fazem com que ignoremos pedidos de socorro. (c.f. anexo E).

Queríamos então representar estas “bolhas” e chegámos à conceção da “bolha individual”, representada por uma estrutura de tubos de ferro, em forma de paralelepípedo com dois metros e oitenta centímetros por dois metros e vinte centímetros, nas bases, e com três metros de altura, envolta em película de plástico transparente – após a destruição da película, ficam os destroços à vista, ou as “marcas desse passado”; e da “bolha coletiva”, composta por quatro muros de folha de plástico transparente, com cerca de cinco metros de altura, que se encontravam atrás das cadeiras do público. Para além das “bolhas”, o dispositivo cénico era também constituído pela parede de plástico transparente onde inscrevo o título do solo (após a retirada da legenda “[Insira aqui o seu título]”), que se encontrava

atrás do muro que destruo. Para concretizar este dispositivo, contámos com o apoio da Juliana Silvério.

Considerados como materiais frios, o ferro e o plástico são predominantes na cenografia, e traduzem a indiferença do estado das relações humanas que vivemos e a impermeabilidade ao outro e ao Mundo, a que nos temos vindo a acostumar. A sonoridade dos materiais utilizados foi também um aspeto muito importante, sendo que, por esta razão, foi introduzido o algodão (como “material silencioso”, como mencionei acima, no ponto 3.3), bem como a esponja colocada na base da estrutura, devido ao efeito silenciador que possui, após termos iniciado a exploração cénica com materiais muito ruidosos, como os jornais.

3.4.4. A sonoplastia

A sonoplastia criada nos ensaios iniciais surgiu maioritariamente em improvisações, pela necessidade de trazer o som, para mostrar o silêncio e pela necessidade de provocar em mim alguma inquietação: como a gota (inicialmente feita pela voz do Diogo) e o alarme do telemóvel, na cena do sonho, e a indicação verbal “vai”, na cena do algodão, que depois se transformou em palmas, que ditavam a “ingestão” do algodão; ou pela necessidade de provocar evocação de memória, que é o caso da gravação áudio dos meus pais, inicialmente ouvida através dos auriculares.

Quando os *designers* de som e luz, o Rafael Maia e o Hélio Pereira integraram esta equipa, a proposta de sonoplastia por eles sugerida foi pensar o som a partir daquilo que os meus pais conseguem ouvir, sendo para tal, fundamental a provocação da sensação de vibrações conseguida através de subgraves.

Ao longo dos ensaios, fomos apurando a sonoplastia e experimentando a indução de estados pelo som, como o estado de tensão que é criado na cena inicial do “Ai Jesus”/Sonho, com um som aflitivo, que é intensificado com a adição de um som que se assemelha ao bater do coração, que me indica que o público está todo sentado.

Na cena do “Shiu”/Grito, foi muito importante a espacialização do som – da gota, do toque e do alarme de telemóvel –, conseguida através de quatro colunas que se encontravam à

volta do público, no chão, pois intensificou a minha procura pela origem sonora, pelo espaço, olhando em várias direções e para o público. Nesta cena, havia uma espécie de diálogo entre mim, o Rafael e o Hélio, pois a quantidade e o volume de sons que eles iam “projetando” eram completamente feitas de acordo com as minhas reações ao som que eles próprios iam “lançando”.

Na cena do algodão, o som censurador que me “obriga” à colocação do algodão surgiu a partir da gravação, num ensaio, de uma frase do discurso desta cena. Durante a cena, era utilizado o efeito *grain delay* e *sweep* de equalização, que o Rafael e o Hélio faziam em sincronia com o meu movimento, sendo que o som parece ficar “abafado” quando coloco a primeira bola de algodão na boca e é interrompido abruptamente quando removo o algodão da boca. Para além destes efeitos aumentarem o incómodo e o desconforto que a cena naturalmente já causaria devido à asfixia a que o público assiste, o som foi também reproduzido pelas colunas que se encontravam imediatamente atrás do público, aumentando a proximidade a este som perturbador. Quanto à sonoplastia, esta foi a cena que sofreu maior alteração, já que o som censurador deixou de ditar a colocação do algodão, e passou a acontecer uma competição entre o volume do meu discurso e o volume do som; competição da qual desisto e procuro o algodão para abafar o som.

Para além da cena do algodão, a cena das fotografias também sofreu grande alteração, na medida em que a gravação deixou de surgir dos auriculares, para surgir através de uma pequena coluna de som portátil, escondida debaixo das fotografias. Quando vejo a segunda fotografia, surgem estas vozes que se mantêm até voltar a colocar a derradeira fotografia de novo no baú, silenciando-as.

Creio que a necessidade de tanto ruído num solo pensado a partir de e para o silêncio se deve à necessidade de expurgação dos ruídos que nos envolvem – quer os reais, quer os que acontecem nas nossas cabeças –, até culminar na perceção de que pensar o silêncio é realmente urgente, que no final deste solo se traduz no único minuto de silêncio verdadeiramente concretizado.

3.5. A INSTALAÇÃO

A instalação que ocorreu no final do solo, na Sala Preta, mas fora da “bolha exterior”, teve como objetivo angariar fundos para ajudar a suportar os gastos envolvidos na conceção deste projeto, e foi concebida e concretizada por mim e pelo Diogo Freitas.

Queríamos retratar o contínuo financiamento e apoio que é dado aos chamados “Três F” – Fátima, Futebol e Fado –, num país e sociedade em que, apesar de terem já passado quarenta e três anos após a libertação política das amarras da ditadura, permaneceram as cicatrizes sociais e culturais de uma ferramenta de controlo silencioso, na medida em que não se anuncia como tal, mas que é profundamente eficaz. Esta situação não seria grave se não levasse ao esquecimento de outras áreas da cultura e das artes no nosso país, o que, infelizmente, acontece com demasiada frequência.

Como tal, numa mesa, com uma folha onde se lia “Deixe aqui o seu donativo.”, representámos cada “F” com um telemóvel que reproduzia um vídeo: para retratar Fátima, um vídeo com uma imagem e música dedicadas a Nossa Senhora de Fátima; para o Futebol, um vídeo com o golo que garantiu o campeonato de Futebol 2016/17 ao Benfica; e para retratar o Fado, a participação de Salvador Sobral no Festival Eurovisão da Canção 2017 (estes vídeos podem-se ouvir a partir do minuto 36:31 do anexo J). Para além dos vídeos, havia também três entradas de dinheiro para as doações, com uma caixa incorporada, que correspondia a cada telemóvel e, por conseguinte, a cada “F”. Esta caixa incorporada é inspirada nas caixas de doação no Santuário de Fátima, que são embutidas na parede.

Curiosamente, este ano, “as estrelas alinharam-se” e, no mítico dia 13 de maio, o Papa Francisco encontrava-se em Fátima, o Benfica garantiu o campeonato de Futebol e Portugal venceu o Festival Eurovisão da Canção.

Tal como acontece em algumas igrejas, em que se coloca uma moeda num dispositivo e se acendem velas elétricas, queríamos também que cada doação tivesse uma consequência. Como tal, cada espectador escolhe o “F” para o qual quer “contribuir” e, na verdade, à medida que cada contribuição é feita, o volume do vídeo correspondente diminui até, eventualmente, o silenciar.

3.6. OS DIAS DE APRESENTAÇÃO

O solo *La Petite Mort* foi apresentado nos dias 27, 28 e 29 de junho de 2017, na Sala Preta, da ESMAE.

Como se trata de um solo sobre o silêncio, solicitei à Direção da Escola, nomeadamente, ao Vice-diretor Marco Conceição o bloqueio das salas 203, 213 e Sala Verde (as salas imediatamente envolventes à Sala Preta), durante o solo, para que este não fosse perturbado por outros ruídos. Este pedido foi aceite e, quanto aos corredores, distribuámos avisos a alertar para a necessidade do silêncio (c.f. anexo F).

Apesar dos nossos esforços no sentido de minimizar o ruído, nas duas primeiras apresentações ouviu-se a presença constante de uma bateria, o que condicionou a perceção do silêncio do solo. Não foi, assim, possível estabelecer-se silêncio e a leitura do tema perdeu-se, expondo a fragilidade entre as ligações de cenas, que sobreviviam não por uma narrativa (já que não existia), mas sim pela condição da “instalação do silêncio”, o incómodo e a pressão que isso causava no espectador. Talvez, nestes dois primeiros dias, tivesse sido melhor entregar as folhas de sala antes do público entrar na sala, para que percebessem do que trataria o solo.

Ainda que se tenha percebido que eram desafios ao silêncio, só no último dia é que entenderam o silêncio pois, só no último dia é que se estabeleceu. A coação do silêncio teve lugar e foi não só conseguida por mim como, por tê-lo sido, o silêncio acabou por ser também imposto pelos espectadores que começaram a olhar, com reprovação, uns para os outros, sempre que alguém provocava ruído. O silêncio só era perturbado por mim sendo que, paradoxalmente, era eu que o pedia.

Existem também algumas observações pertinentes quanto à minha capacidade de escuta, já que eu reagia às vozes dos espectadores, mas ignorei ruídos resultantes dos materiais, como o plástico. Esta minha “surdez” quanto a ruídos materiais revela que, talvez, me perturbem mais os ruídos de origem humana.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinema, muitas das vezes, a representação do silêncio é conseguida através do som dos grilos, o que acabou por se tornar num símbolo universal. A marca de tintas CIN tem uma cor, cujo nome é *Silêncio* e a descrição que fazem desta cor é: “Neutro e silencioso, este tom traz à casa a paz e o equilíbrio que fazem dela o refúgio ideal de quem vive na cidade.”. O silêncio, do ponto de vista poético, é repleto de possibilidades, porém, concretamente, em vida, nunca conseguimos o silêncio absoluto, já que até os sinais da nossa própria vida, o batimento cardíaco e os impulsos neurológicos, produzem ruído, como defendia Cage. Talvez, o silêncio absoluto seja, apenas, conseguido no vácuo.

Quando não existe silêncio, a ideia da possibilidade de silêncio é reconfortante, e é no confronto com o ruído, na ausência de silêncio, que reconhecemos a sua importância e a necessidade da sua procura. Precisamos de silêncio para combater o ruído que invade a nossa mente.

Em *La Petite Mort* não havia som de grilos... ouvia-se uma miríade de sons que me chegavam através da bolha de plástico que me envolvia, traduzindo uma forte presença humana de pessoas em silêncio – que não falavam para assistir ao espectáculo – mas que não conseguiam evitar o ranger de cadeiras, mexer nos sacos, tossir, deixar cair algo no chão de madeira e outros sons afins, comuns à situação de plateia mas que, agora, ganhavam uma dimensão diferente e mais preponderante.

Após a criação, apresentação e análise deste solo – em que não fui apenas intérprete, tendo-se esbatido a barreira entre encenação e interpretação – considero que muitos seriam os materiais a partir dos quais poderia ter trabalhado, originando, por conseguinte, outro resultado, já que o silêncio nos oferece um sem número de possibilidades.

Apesar de defender a potencialidade renovadora que o silêncio desperta, como a associação do silêncio à morte, à culpa (de forte componente religiosa) ou à memória, não pretendo reduzir o silêncio a estas, sendo que o resultado a que cheguei foi produto do tempo, espaço e testemunhos recolhidos como forma de afectação do meu próprio questionamento.

A minha opção dramaturgica não incluía uma linha narrativa fixa, como tal, cada vez que alterava a sequência das cenas o entendimento sobre o solo sofria alteração podendo sugerir um posicionamento narrativo diferente – por exemplo, sendo as primeiras cenas (a do

“shiu” e dos jornais, com a necrologia) levou a leitura do solo a uma possibilidade sobre a morte, principalmente nos dois primeiros dias de apresentação. No entanto, a sequência pode mesmo ser arbitrária na medida em que as várias interpretações narrativas mantinham sempre as várias considerações que faço sobre o silêncio em jogo, independentemente da sua ordem cronológica.

Tanto nos *feedbacks* que recebi nos ensaios bem como nos que recebi após os dias de apresentação, foi comum a sensação de que uma energia pesada pairava no final. Espero ter deixado como lastro a necessidade de pensar o silêncio e que esta tenha ecoado e seguido os espectadores nas suas vidas, não ficando apenas na Sala Preta (lugar de apresentação e convite a esta reflexão). Ao pensar o silêncio, refiro-me à necessidade de refletirmos sobre o estado atual das relações humanas, de nos depararmos com a surdez e o isolamento em que vivemos, procurando soluções na sinceridade do olhar e do gesto.

Apesar de toda a exploração e pesquisa realizadas, não consigo chegar a uma única resposta quanto ao significado ou representação do silêncio, já que tal é uma impossibilidade. Assim, cheguei à materialização cénica da pesquisa que me foi possível tendo em consideração as condições (e condicionantes) que uma pesquisa prática implica.

Após esta viagem pela exploração do silêncio, sinto que potencia a intensidade e multiplicidade de estados; reconhecendo o poder catártico do som - presente também no solo como possibilidade de evidenciar a presença e potencialidade do silêncio – terá, também, o silêncio o mesmo poder de catarse?

Uma das questões que ficam por responder, após este processo, é a comunicação pela gestualidade e a possibilidade de criação de um “dicionário da gestualidade”. Não creio que a Língua Gestual Portuguesa (ou de qualquer outra nacionalidade) pudesse ser uma solução cénica, na medida em que esta faz a tradução da palavra (verbal) em gesto, e creio que seria muito mais interessante a representação através de gestos de estados ou situações, como Artaud reconheceu no Teatro de Bali que considerou como *linguagem puramente teatral que dispensa as palavras, com valor ideográfico, tal como em determinadas pantomimas ainda não corrompidas*.

Será possível a “tradução” do silêncio em gesto?

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, A. (1989). *O Teatro e o seu duplo*. (F. H. P. Brandão, Trad.). Lisboa: Fenda.
- Beckett, S. (1996). *Últimos trabalhos*. (M. E. Cardoso, Trad.). [S.l.]: O Independente e Assírio & Alvim.
- Beckett, S. (2001). *Dias felizes*. (J. S. Sampaio, Trad.). Lisboa: Planeta DeAgostini.
- Beckett, S. (2002). *O inominável*. (M. J. V. de Figueiredo, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1953).
- Beckett, S. (2003). *Aquela vez e outros textos*. (D. Dória & L. M. Cintra, Trad.). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Beckett, S. (2006). *Novelas e textos para nada*. (M. J. V. de Figueiredo, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1958).
- Beckett, S. (2013). *À espera de Godot*. (5ª ed.). (J. M. V. Mendes, Trad.). Lisboa: Cotovia. (Obra original publicada em 1952).
- Bergman, I. (Realizador), Ekelund, A. (Produtor). (1963). *The Silence*. [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cánepa, L., Müller, A., Souza, G., & Vieira, M. (orgs.). (2011). *XII estudos de cinema e audiovisual SoCine*. (Vol. I). São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.
- Cunha, T. C. e (s.d.). *O Silêncio na Comunicação*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-tito-cardoso-silencio.pdf>
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/>
- Diniz, L. de M. (2007). *Da Palavra à Imagem: Uma análise da crítica social, através do espaço, em «Hard Times»*. (Dissertação de Mestrado não-publicada). Paraíba: Universidade da Paraíba.
- El País (2016, Novembro 10). *John Berge: «El Silencio no miente»*. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/01/babelia/1478001196_594248.html?0p19G

- Etchells, T. (s.d.). Chapter 23: On performance writing. In T. Brayshaw & N. Witts (Eds.), *The twentieth-century performance reader* (pp. 177-189). [S.l.]: Routledge.
- Gil, I. (s.d.). *O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia*. [S.l.]
- Magalhães, C. S. C. (2010). *Comunicação sem palavras*. (Dissertação de Mestrado não-publicada). Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Oliveira, R. A. de (2008, Janeiro 29). *Ingmar Bergman e a Trilogia do Silêncio*. Consultado em Novembro 26, 2016 em: <https://cinemaeuropeu.blogspot.pt/2008/01/ingmar-bergman-e-trilogia-do-silncio.html>
- Público (2017, Maio 9). “*Estamos a morrer!*” *O dia em que a Itália deixou 60 crianças afogarem-se*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/05/09/mundo/noticia/estamos-a-morrer-o-dia-em-que-a-italia-deixou-60-criancas-afogaremse-1771516>
- Pucarinho, V. M. G. (2013). *A escuta: Contemplação do Som no Quotidiano*. (Dissertação de Mestrado não-publicada). [S.l.]: Universidade Católica Portuguesa.
- Rafael, A. I. A. M. (2012). *Hum fio de voz não quebra silêncio: Retórica e pedagogia do silêncio em Rafael Bluteau*. (Tese de Doutoramento não-publicada). Porto: Universidade do Porto.
- Reis, R. R. S. (2013). *Personagem em tempo real*. (Dissertação de Mestrado não-publicada). Porto: ESMAE, Instituto Politécnico do Porto.
- Schneider, A. (Realizador). (1965). *Film*. [Filme]. EUA: Evergreen.
- Silva, I. E. M. da (s.d.). *Utopia e Silêncio: itinerários pedestres abortados em Brasília*. [S.l.]
- Sontag, S. (1987). A Estética do Silêncio. In *A vontade radical: Estilos*. (pp.11-40). (J. R. Martins Filho, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1969).

ANEXOS

ANEXO A – Lista de palavras que os colegas relacionaram com “silêncio”, aquando da defesa da proposta

Branco

Constrangimento / Conforto

Censura

Câmara anecóica

Oculto

Morte

Corpo

Espaço

Mar

Diz

Cura

Respeito

Noite

Margem

Medo

Tempo

Anexo B – Expressões do cotidiano sobre o silêncio

Ler em silêncio

Guardar silêncio

Impor o silêncio

Quebrar o silêncio

Silenciar alguém

Momento de silêncio

Silêncio ensurdecador

Silêncio constrangedor

Silêncio de morte

Silêncio acusatório

“A palavra é de prata, o silêncio é de ouro.”

“You have the right to remain silent.”

“Pela boca morre o peixe.”

“Mais valia estar calado.”

“Temos dois ouvidos e uma boca.”

Anexo C – Sinopse pré-estreia

“Este é um solo teatral que se propõe a ser divulgado sem título, sendo que este apenas será enunciado em cena.

Somos constantemente bombardeados por informação e formatados a pensar sob uma determinada perspectiva. Antes de sequer anunciarmos o objeto deste espetáculo, interessa-nos que o público entre e faça as suas próprias leituras, sem a imposição de qualquer conceito prévio.”

Anexo D – Folha de sala



Num mundo onde tudo é perceptível e nada se sente, *La Petite Mort* nasce da urgência em repensar as relações humanas e em repensar a comunicação, cada vez mais fragmentada e rotulada, sendo possível resumí-la em smiles, gifs divertidos e hashtags.

Vivemos isolados nas nossas bolhas individuais e, em conjunto, vivemos em bolhas colectivas, onde somos apenas atingidos pelo que nos diz directamente respeito. Somos bombardeados por notícias cada vez mais surreais, que vêm inflamadas com pedidos de socorro que ignoramos e que não permitimos que nos infectem, pois já nos deixámos contagiar pela apatia e indiferença.

Precisamos de um momento para pararmos, num mundo que nos impede de pausar, num mundo em constante mutação e em que, se nos desligarmos por um pouco que seja, perdemos a nova tendência. Um momento para olharmos para nós mesmos e após este mergulho, olharmos para os olhos do outro, não como quem apenas vê, mas como quem também quer escutar.

É um espectáculo construído a partir de memórias – individuais e colectivas –, de crenças, rituais, de várias vozes e olhares, e de bonitas partilhas. É um espectáculo que morrerá em cena, e cuja morte esperemos que afecte quem a ele assista; e que o silêncio que esta mesma morte impõe ecoe por entre as bolhas.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Traduzindo do francês, *La Petite Mort*, refere-se ao período pós orgasmo, em que ocorre uma ligeira perda de consciência, uma pequena morte, que possibilita a renovação de estados, tal como o silêncio.

Reconheço a impossibilidade do silêncio, mas interessame esta procura do que são os silêncios ou, melhor, do que poderão ser, da sua potencialidade. A potencialidade renovadora que o silêncio desperta, tal como a morte.

Acredito profundamente que o silêncio é mais honesto do que alguma palavra alguma vez poderá vir a ser. Dizemos tanto apenas com o olhar, apenas estando. Para mim, o silêncio é verdadeiramente revelador; põe a nu. Se lhe pudesse atribuir uma qualidade material, seria a transparência.

Silêncio é estado, mas é também sentimentos que nos corroem ou libertam. É claro que este silêncio de que falo é um silêncio quase utópico, um silêncio em que, acima de tudo, quero acreditar.

Obrigada pelas belíssimas partilhas que ajudaram a construir este espectáculo.

Obrigada por partilharem connosco esta crença. Obrigada. Agora, sim, já me posso calar.

Joana Martins

A Igreja Católica foi criada para manipular o caos. Mas é no caos que tudo acontece, que tudo surge. A ideia de liberdade, de livre arbítrio e de liberdade de expressão não passa disso mesmo, de uma ideia. É urgente repensar as palavras. É urgente repensar a morte. É urgente repensar o fim. É urgente repensar o começo. É urgente repensar a partida. É urgente repensar a confusão. É urgente repensar o medo. É urgente repensar o conforto. É urgente repensar no silêncio.

“Se fizessemos guerras de algodão, estava tudo bem.”

Diogo Freitas

Sensação
Imprevisível, inquietante
Luminosidade
Especial
Novo
Concreto
Individual
Ofuscante

Sabemos, Imaginamos Ludibriados Este Naturalizado
Conceito, Intangível, Obliterado.

Inês Vicente

Constrangimento/Desconforto
Censura
Câmara anecóica
Morte
Corpo
Espaço
Mar
Respeito
Noite
Medo

A Adriana lavava a loiça em silêncio, a ouvir a rádio de Música Popular Brasileira, para não acordar a mãe.

Para a Patrícia, o silêncio é incomodativo e o seu silêncio é o som da TV, que precisa para adormecer.

Para a Juliana, é importante estar horas com alguém e não ser incómodo; por que é que temos de falar quando estamos com alguém? O silêncio é uma oportunidade de aprendizagem e dá-nos respostas. Este é o “silêncio bom”. O “silêncio mau” é, por exemplo, aquele em que, como não queres estar sozinho, ligas a TV para combater a solidão.

Essa é uma questão muito complicada! Avanças sempre com o silêncio. Aprendes com o teu próprio silêncio.

Melancolia, nostalgia, saudade, submissão, medo, prazer, sadismo sarcasmo.

O silêncio também é isso: barulho! E silêncio também é alegria, é tranquilidade, encontro, divagação. Silêncio é censura, silêncio é desejo reprimido, silêncio são frases com subtexto diferente do que expressam, silêncio são constrangimentos, são tensões, são felicidades indescritíveis e que só encontram som em sorrisos, em lágrimas, em gritos, num toque... Silêncio é olhar para ti e comunicar com cumplicidade, uma cumplicidade que não consegue muitas vezes encontrar expressão neste mundo do suposto real. Silêncio é teres um monte de palavras enforcadas na tua garganta. Silêncio é espera, é conclusão, é uma oportunidade. Silêncio é voltar a encontrar-me a mim, à verdade, e ao que me une ao outro. Um ultrassom a que poucos têm sensibilidade.

Silêncio é reflexão interna, comigo ou partilhada a dois ou mais. Às vezes não falamos, não porque não temos nada para dizer, mas porque é um momento de reflexão. Faz parte do crescimento e maturidade; à medida que vamos crescendo, valorizamo-lo mais. É fundamental silenciarmo-nos para nos encontrarmos.

FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Conceção de Projeto, Co-criação e Interpretação Joana Martins
Co-criação e Direção Artística Diogo Freitas
Apoio à Cenografia Juliana Silvério
Design e Operação de Luz e Som Hélio Pereira e Rafael Maia
Excerto textual *O Inominável*, Samuel Beckett
Instalação Joana Martins e Diogo Freitas
Cartaz Rui Sá
Teaser Mariana Leite Soares

AGRADECIMENTOS

Carmen Alvarenga, Diogo Franco, Fernando Coutinho, Henrique Costa, Maria Martins, Prof. Inês Vicente, Prof. Manuela Bronze, Prof. Marco Conceição, Prof. Marta Silva, Prof. Rui Coelho, Raquel Cunha, Rui Azevedo, Serviços de Áudio, Vítor Cristiano Roque

A todas as pessoas que nos ajudaram a transportar e montar o “bicho metálico”, que assistiram a ensaios e partilharam as suas sensações, bem a como todas as pessoas que partilharam os seus silêncios connosco.

APOIOS



Anexo E – Notícia de pedidos de socorro ignorados

In <https://www.publico.pt/2017/05/09/mundo/noticia/estamos-a-morrer-o-dia-em-que-a-italia-deixou-60-criancas-afogarem-se-1771516>

Recomendado para si

O P24 volta na segunda-feira. Pode ouvir aqui as suas recomendações da semana que passou.

APÓIADO POR

Assine já

Entrar

P24

P2 ÍPSILON CULTO FUGAS P3 CIDADES


MEDITERRÂNEO

“Estamos a morrer!” O dia em que a Itália deixou 60 crianças afogarem-se

Gravações telefónicas revelam como as autoridades italianas negaram auxílio a mais de 400 sírios a deriva no Mediterrâneo durante cinco horas. Acabariam por morrer 268 pessoas, incluindo 60 crianças.

PEDRO GUERREIRO · 9 de Maio de 2017 · 16:44

18496 PARTILHAS



SHIU!

Porque, de vez em quando, todos precisamos.

...

E está a decorrer um espetáculo na Sala Preta.

Anexo G – Cartaz para divulgação do solo

[[INSIRA AQUI O TÍTULO]

28 DE JUNHO DE 2017 | 22.30
29 E 30 DE JUNHO DE 2017 | 21.30

SALA PRETA - ESMAE

CONCEÇÃO DE PROJETO,
CO-CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO
JOANA MARTINS

CO-CRIAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA
DIOGO FREITAS

APOIO À CENOGRAFIA
JULIANA SILVÉRIO

DESIGN E OPERAÇÃO DE LUZ E SOM
HÉLIO PEREIRA
RAFAEL MAIA

ESPÉTACULO DE PROJETO FINAL
DE MESTRADO EM TEATRO - ESMAE

APOIOS

ESMAE

ESMAE

P. PORTO

ESMAE

ESMAE

ESMAE

RESERVAS

915 572 152

914 348 752



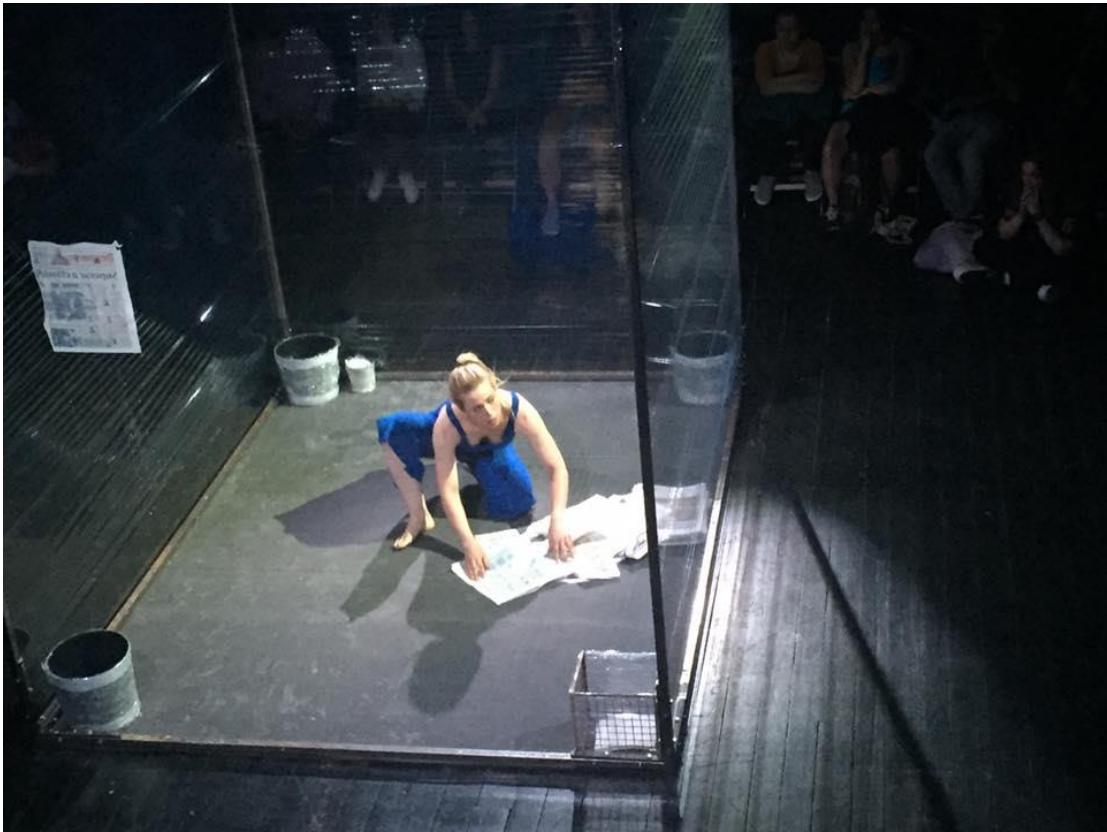
Anexo H – Seleção de fotografias de *La Petite Mort*



Fotografia 1 Entrada do público / Sonho



Fotografia 2 Grito



Fotografia 3 Imposição do silêncio



Fotografia 4 Colagem da imagem



Fotografia 5 Penitência; Culpa



Fotografia 6 Saída da “bolha”



Fotografia 7 Algodão



Fotografia 8 Orgasmo



Fotografia 9 Água pós-orgasmo



Fotografia 10 Decisão entre últimas fotografias



Fotografia 11 *La Petite Mort*



Fotografia 12 *La Petite Mort*

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
TEATRO

ENCENAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

La Petite Mort

Uma possibilidade de materialização cénica sobre
o silêncio

Joana Filipa Gomes Martins

