

O teatro à vista

© Carlos Alberto Augusto, 1998

Tivesse eu escrito este texto há 300 ou 400 anos e o leitor estaria certamente a lê-lo em voz alta ou alguém o estaria a fazer por si. Hoje olha-o, decerto silenciosamente, tentando descobrir o seu significado. Um processo que começa e se queda pelo olhar.

Imagine um auditório em que os ouvintes são convidados a escutar durante um determinado período de tempo os sons à sua volta. Tomam nota da sua ocorrência, ou tentam reconstituir mentalmente o que ouviram durante esse intervalo de tempo. Trata-se de um exercício básico, que o compositor canadiano R. Murray Schafer —o pai da disciplina da ecologia acústica (1)— inclui no conjunto de exercícios que designa por “limpeza de ouvidos” (2). Nas minhas deambulações pelo mundo do som, tenho proposto a execução deste exercício a grupos de pessoas tão diversos como crianças de centros de reinserção social, músicos e professores de música, actores amadores e profissionais, estudantes, do pré-primário até ao universitário. Os resultados são sempre surpreendentes. Para mim e para quem se dispõe a participar neste pequeno jogo.

Tente o leitor fazer isso mesmo.

Suspenda a leitura deste artigo. Ouça o mundo à sua volta durante um intervalo de tempo pré-estabelecido. Deixe-se ficar sentado na sua cadeira ou, melhor ainda!, dê um passeio enquanto ouve. Faça-o de forma tão silenciosa quanto possível. Tome depois nota do que ouviu ou tente reconstituir mentalmente os sons que ocorreram durante esse intervalo de tempo.

Retome depois a leitura.

Aposto que perceberá imediatamente a razão pela qual lhe digo que os resultados são surpreendentes. O mundo sonoro é uma revelação, para a maior parte de nós que deixámos de nos apoiar no ouvido para lidar com o ambiente que nos rodeia.

Talvez ache este exercício difícil. Ouvir é uma faculdade que não conseguimos exercer facilmente nos dias de hoje. Muitos de nós deixámos de ouvir. Já não conseguimos. Ou não precisamos. Muitos músicos (!), cuja profissão é —antes de mais e, talvez, mais do que qualquer outra— lidar com o som, não sabem ou não conseguem ouvir. Seja porque o ruído e os sobrelevados níveis sonoros lhes arruinaram definitivamente os ouvidos, seja porque não “precisam” de ouvir. Basta-lhes “ler” ou “escrever”, mecanicamente, a partitura. A vista comanda-lhes o ouvido.

Hoje, quando precisamos de lidar com o ambiente que nos rodeia, olhamo-lo. O mundo aí está, ao nosso fácil alcance, pronto-a-comer, pronto-a-vestir, sob a forma de tabelas, quadros, quadrantes, luzes, neons, placards, semáforos, ecrãs, outdoors, fotogramas, video clips, LED e mais luzes.

Como nota o antropólogo John Collier Jr., porém: “De um modo geral, a fragmentação da vida moderna torna difícil uma visão global. Não somos generalistas e o que está para além da visão dentro da nossa área profissional é, quase de certeza, periférico e muitas vezes projectado de forma distorcida. Não há dúvida que a cegueira pessoal que obscurece a nossa visão está relacionada com um isolamento que é o produto desta

sociedade urbana e mecanicista. Aprendemos a ver apenas aquilo que pragmaticamente precisamos de ver. Atravessamos os nossos dias com pálas, observando apenas uma fracção do que nos rodeia. E quando observamos criticamente é quase sempre com o auxílio de tecnologia.” (3)

O mundo visto tem para nós, é certo, uma vantagem: está ali. Fora de nós e sempre a distância conveniente. O mundo ouvido está aqui. Em nós. O objecto ouvido somos nós. O objecto visto é o outro. O mundo sonoro é centrífugo, estamos no seu centro e não lhe podemos nunca fazer, verdadeiramente, “ouvido grosso”. O mundo visual é centrípeto. Estamos sempre na sua periferia e, quando queremos, fazemos-lhe “vista grossa”.

Começamos a ouvir, aproximadamente, 4 meses e meio após a gestação (e1). A audição é o primeiro sentido que nos abre a porta do mundo exterior. Começamos a conhecer o ambiente que nos rodeia pelo som e bem cedo. Curiosamente, passamos depois a “não acreditar no que ouvimos”, ou a “fazer ouvidos de mercador”. E temos, em contrapartida, de “ver para crer”. Para o habitante das cidades, “moderno” e “civilizado”, ter um ouvido apurado é ter “ouvido de tísico”, mas ter um bom sentido de visão é ter “olhos de águia”.

Vivemos num mundo eminentemente visual, embora nem sempre tenha sido assim e, mesmo hoje, continue a não ser assim em todo o lado. Na nossa civilização ocidental ou ocidentalizada, o ouvido foi, progressivamente, dando lugar à visão. Pergunto: esta deslocação do eixo da nossa percepção do sentido da audição para o da visão, trouxe-nos benefícios? Fez de nós seres mais aptos para lidar com o que nos rodeia?

O nosso contacto com a realidade —em boa verdade, a nossa construção da realidade!— apoia-se, preferencialmente, no sentido de visão. Mas, uma parte significativa da nossa comunicação com os outros seres humanos continua a fazer-se, salvo os casos de deficiência, através da linguagem falada. Interessa-me aqui deter sobre a contradição que envolve este fenómeno, analisando o caso particular do teatro. Ao fazê-lo pretendo reflectir, ao mesmo tempo, sobre o fenómeno mais vasto que é este cisma da comunicação. Não se trata de um fenómeno simples e a explicação não se esgota, com o é natural, nesta curta análise.

O teatro, ou seja, um texto, produzido num espaço concebido para o efeito por um número variável de actores, num palco, perante um público, que se senta num auditório, reflete a realidade de três modos: pelo conteúdo destes textos, pela forma como eles são postos em prática e pela infraestrutura técnica em que esta prática se apoia. Neste contexto, o teatro reflete também de maneira exuberante a deslocação do eixo da nossa percepção da audição para a visão. Vale a pena analisar de que modo.

O teatro é hoje uma arte com uma fortíssima componente visual. Mas, trata-se de uma arte de raiz oral. O texto que distingue o teatro da tradição ocidental é, sobretudo, materializado pelo som. Podem-se antever as qualidades de um texto pela sua simples leitura, mas, no teatro, a palavra não é nada, como alegadamente dizia o actor Andronikos, sem a sua expressão sonora. Os actores antes de mais —e sobretudo!— falam, i.e., emitem sons para estabelecer laços com os seus ouvintes. Apesar das marcações, luzes, cenários e figurinos que os condicionam e envolvem, apesar do peso que tem a componente visual, os actores de teatro de tradição ocidental comunicam com o público —e sobretudo!— através da fala, ou seja, da palavra feita som. Apesar das escolas, experiências e tendências que visam suprimir ou subalternizar a palavra do texto, a tradição teatral assenta na expressão sonora do texto. Teatro é, dir-se-ia, som.

Vejamos o exemplo do teatro grego clássico. Nele podemos distinguir o texto, os intervenientes e a construção onde estes intervenientes se colocavam: o coro colocado na orquestra, os actores colocados na *skene* e público sentado ou deambulando pelo anfiteatro.

Como verifica Walcot, “o coro na orquestra mostra que nenhuma barreira física separava

os intervenientes na acção do público" (4). Palco, orquestra e auditório formavam uma unidade assim como os actores, coro e espectadores. Todos partilhavam este acto comum de devoção. Esta unidade materializava-se num espaço assim delimitado, sobretudo, como veremos, pelo som.

O público a quem se dirigiam as produções do teatro grego era um público que, no dizer de Arnott, "sabia ouvir." (5) Não era um público literato, visto que a escrita e a leitura não eram fundamentais na educação grega. Existia aliás um preconceito contra a escrita, já referido por Platão no *Fedro* (6). Mas, era um público educado na retórica e, portanto, habituado a ouvir e a discursar. Um público que, como nota ainda Arnott, "possuía de um modo bastante óbvio um nível de atenção auditiva de longe superior ao nosso (...) [e estava], claramente, (...) preparado para ouvir uma peça de forma que o público contemporâneo não está." (7)

O teatro grego estava intimamente integrado no tecido social, económico e arquitectónico da sociedade. As construções onde se desenrolavam as peças eram concebidas e erigidas de acordo com um conjunto de regras intuitivas, mas eficientes. Tratava-se de espaços abertos, dos quais se podia ver a cidade, a polis, à qual se encontram ligados geografica e ideologicamente (8). Acusticamente, estes espaços eram, quer sob o ponto de vista da produção, quer sob o da recepção do som, notáveis. Ainda hoje os exemplos que restam nos surpreendem. Tratava-se de espaços de grandes dimensões que albergavam mais de uma dezena de milhar de espectadores. Alguns relatos apontam mesmo para espaços com capacidade para mais de 40.000 lugares. Os espaços contemporâneos comparáveis serão os estádios de futebol ou as praças de touros (9). Ora, é num espaço com estas características que público, coro e actores se fazem ouvir mutuamente para partilhar este acto comum.

O público era um activo participante nestes actos. Primeiramente, pelo seu número, que, como disse anteriormente, ultrapassava a dezena de milhar. O público do teatro grego "representa uma maioria e não a minoria 'educada' (e outras) minorias de anos recentes." (10) Este público que experimentava uma mobilidade durante o espectáculo que o público de hoje, na generalidade, não experimenta, manifestava intensamente as suas reacções ao que se passava em cena. Esta mobilidade colocava também problemas especiais aos autores que eram obrigados a escrever trechos, de certa forma paralelos à acção para manter a sua atenção. As excelentes condições acústicas dos teatros, que proporcionavam um excepcional grau de inteligibilidade da voz do coro e dos actores, proporcionavam, por outro lado, excelentes condições para que a estes chegassem as vozes de aprovação ou desaprovação do público.

O coro emanava do público, em união espiritual e de espaço (11). Era constituído por membros da população que prestavam este serviço "como parte de um dever cívico." (12) Tendo em conta que a esmagadora maioria desta população assistia aos festivais de teatro, este papel activo na produção das peças dava ao público uma experiência na primeira pessoa do fenómeno teatral. Fisicamente, o anfiteatro onde se sentava o público era um prolongamento da orquestra onde se situava o coro. A função do coro era múltipla e ajustava-se às necessidades da acção: comentário, música, figuração. À medida que o número de actores aumentou, o foco da acção vai passando da orquestra para a skene. A importância do coro diminui, assim como diminui a percentagem da sua intervenção lírica. Mas, em todo o caso, é o som que domina a intervenção do coro.

Os actores usando máscaras tinham de fazer chegar sua voz, claramente, da skene às últimas filas do anfiteatro, cobrindo distâncias que podiam atingir cerca de 100 metros. Webster calculou que um actor de 1,80m de altura não pareceria ter mais de uns 2 a 9 cm aos espectadores situados, respectivamente, nas filas de trás e da frente (13). Os rudimentares cenários também não poderiam ter expressão significativa. Cumpriam de forma muito simples um papel complementar. Uma espécie de "banda visual". Qualquer relação intensa e subtil com o público só era possível através da voz. A "combinação de

excelentes condições acústicas e de um público dotado de uma grande capacidade auditiva, produziu actores que sabiam que podiam apoiar-se na palavra falada.” (14)

Duas palavras ainda sobre os textos e a música. A análise dos textos, ou do que chegou até nós dos textos do teatro grego clássico, revela que a utilização da música era muito intensa. Os actores poderiam ocasionalmente cantar (15), mas seria, sobretudo, ao coro que caberia, através da intervenção lírica que talvez tivesse o acompanhamento de músicos, o papel de definir a forma e estabelecer as divisões da peça. E pelo que se conhece da música grega podemos imaginar “a subtil panóplia de sentimentos e atmosferas que tal música poderia produzir.” (16) Com o aumento do número de actores, diminui a intervenção do coro no plano lírico, ao mesmo tempo que a atenção se centra na skene. Ao coro acabaria por estar reservado mesmo um papel de mero produtor de música de fundo (17).

O primado do som ir-se-á, lentamente, transformar. O teatro grego contém em si mesmo as raízes da deslocação do eixo de percepção do sonoro para o visual. À medida que o número de actores aumenta e a importância do coro diminui, o foco de atenção passa da orquestra para a skene, é criada uma espécie de proscénio virtual e estão reunidas as condições essenciais, em minha opinião, para a divisão do espaço cena-plateia que se desenhará mais tarde com perfeito rigor. Por outro lado, a própria escrita revela a progressiva transformação dos elementos que permaneciam da tradição oral.

No entanto, durante muito tempo “a escrita permanece[rá] em larga medida uma forma de reciclar o conhecimento oral e o material escrito (...) [será] subsidiário da audição.” (18)

Este primado da componente sonora manter-se-á no teatro, seguramente, até ao século XVI. No teatro isabelino, por exemplo, “se o cenário poderia não atrair a atenção dos espectadores, a voz fazia-o. Uma expressão vigorosa, tal como no teatro dos tempos clássicos era da maior importância (...). Shakespeare criava, por meio do verbo exclusivamente, uma sensação de lugar (...). Ao longo de todo o período do Renascimento e mais tarde, o som foi capaz de manter a sua supremacia sobre a vista (...). Os actores e as actrizes demonstravam o seu poder pela arte da sua declamação. No entanto, o novo ímpeto e apelo do teatro Renascentista caminhava em direcção à vista.” (19)

Por esta altura, recordêmo-lo rapidamente, Gutenberg tinha criado a imprensa, os pintores florentinos iriam descobrir as leis da perspectiva e seria publicado o influente tratado de Nicola Sabbattini sobre cenografia e maquinaria de teatro. No entanto, a voz continuou a ser o instrumento privilegiado do teatro e a música continuou a fazer parte integrante do seu ritual. Até ao século XVIII os espectadores ainda podiam exercer a sua prerrogativa de intervir numa cena para expressar a sua aprovação ou desaprovação. (20)

O mundo íntimo e fechado do teatro de hoje não irá ser obtido em palco senão na segunda metade do século XIX, como nota ainda Tuan. (21)

Até lá o espaço do teatro ir-se-á a pouco e pouco fechar, o público que se tinha mantido nas proximidades da área de representação irá ser dela definitivamente afastado, a luz da sala baixará, subirá a luz da cena, os elementos visuais, figurinos e cenários, adquirirão uma importância crescente e suscitarão a concentração neles de uma percentagem significativa dos recursos de produção. Gordon Craig irá proclamar: “o teatro é um lugar para ver.” (22)

“Num espaço fechado e escurecido o público torna-se mais facilmente controlável,” (23) e, como nota Bennett, “a ‘leitura’ do texto teatral torna-se cada vez mais um acto privado.” (24) “O progresso nas técnicas de iluminação acelerou a criação da divisão do teatro em dois mundos (...). Tornou-se possível aos actores afastarem-se até à parte alta do palco e continuarem a ser claramente visíveis da plateia (...). Retiraram-se progressivamente até poderem actuar como se o público não existisse (...). O espectador isolado dos seus companheiros pela escuridão torna-se um voyeur. Em tempos integrado no meio de uma

plateia irrequieta, ora ouvindo, ora tagarelando, o espectador senta-se agora, silenciosamente, na sua cadeira olhando para o palco iluminado, como se o fizesse através de uma janela. E o que vê ele? Não o cosmos ou o imenso mundo, mas o espaço privado de um quarto, ou o jardim privado que é a 'sala de verão' de uma qualquer casa de campo." (25) A linguagem, ela própria, passa a não ter outra função senão a de "demonstrar o seu falhanço como meio de comunicação." (26)

"No teatro", diz Peter Brook, " a tendência durante séculos foi a de distanciar o actor, colocá-lo num estrado, emoldurado, decorado, iluminado, pintado, em saltos altos —de forma a criar a ilusão que ele é divino, que a sua arte é sagrada." (27)

Adolphe Appia, inquestionavelmente, uma figura chave na história do teatro, confessava que a "música é a arte ideal a cuja condição todas as outras artes aspiram," e adiantava que essa música "encontra a sua justificação última nos nossos corações. E isto ocorre de modo tão directo que a sua expressão é indelevelmente abençoada". Appia pensava que as "imagens no palco deviam ser libertadas da necessidade de reproduzir fundos para a acção; deveriam ser transfiguradas até que cada elemento nelas existente desse corpo às emoções que deveria criar, como parte integrante da sua forma, cor e do seu desígnio total. Quando as imagens do palco tomam a forma espacial ditada pelos ritmos da música deixam de ser arbitrárias e, ao contrário, adquirem a qualidade de se tornarem inevitáveis." (28) É uma observação perturbante vinda de quem vem.

Walter Ong é de opinião que "com o telefone, rádio, televisão e as várias formas de registo de som, a tecnologia electrónica conduziu-nos a uma nova era de uma 'segunda oralidade'. Esta nova oralidade tem notáveis semelhanças com a antiga na sua mística participatória, no forjar de um sentido de comunidade, na sua concentração no momento presente e até no uso de fórmulas. Mas, é essencialmente uma oralidade mais intencional e atenta, permanentemente apoiada na escrita e na impressão, que são essências para o fabrico e operação do equipamento e para o seu uso, também." (29)

Penso que o teatro tem passado, largamente, ao lado desta nova realidade. Neste aspecto, embora tenha uma história muito mais recente, o cinema está a uma distância considerável do teatro. Compare-se o que se passa no plano da sistematização teórica e do desenvolvimento da tecnologia específica do som para cinema e atente-se no que se passa no teatro. Mais: observe-se o desenvolvimento das tecnologias de iluminação e de cena e da tecnologia de som do teatro e registem-se as diferenças. Imagine-se o caminho que pode ser percorrido. É, pois, de um novo teatro acústico, de uma nova oralidade também para o teatro que estou a falar.

Perceberá agora o leitor a razão pela qual lhe sugeri no início que executasse um desses exercícios de "ear cleaning". É que, sem esta (re)descoberta do som à sua volta, dificilmente a questão desta nova oralidade, deste novo teatro acústico, se tornará entendível. O "ear cleaning" tem, evidentemente, implicações que ultrapassam o âmbito estrito do teatro. Mas, penso que o teatro deveria reflectir também profundamente sobre esta realidade.

O compositor canadiano Robert Normandeau adverte: "(...) O ser humano habitua-se a todas as situações. É um pouco como quando pegamos em rãs, que são animais de sangue frio, as colocamos num recipiente com água e aquecemos a água pouco a pouco. As rãs vão-se habituar à temperatura que sobe, sobe, até à morte. Elas não se dão conta que a temperatura se está a elevar. Depois, um dia, a temperatura vai ser demasiado elevada e elas vão morrer. A nossa civilização, sob o ponto de vista sonoro, parece-se um pouco com isto." (30)

Creio que deixei clara a convicção que se me afigura importante ganhar uma nova consciência acústica. Infelizmente, enquanto "líamos" o mundo com os nossos olhos —ou talvez porque o "líamos " apenas com os olhos— o ambiente sonoro que nos rodeia deteriorou-se para além do aceitável. Não ganhámos muito com isso. O teatro, na minha

opinião, perdeu também com tudo isto, encontra-se numa situação de particular atraso da qual precisa recuperar.

A nova consciência acústica não é uma questão negligenciável. No que cabe ao teatro, ao ganhá-la, ele estará a recuperar parte da sua dimensão cósmica, uma dimensão para a fixação da qual o som talvez tenha contribuído de forma determinante. Existe um novo teatro acústico por construir, um novo espaço por criar, harmónico, que não expulse ninguém para a sua periferia, no qual possam participar de novo cidadãos atentos e empenhados, que tenham a possibilidade de tocar o objecto teatral em vez de por ele serem tocados.

Notas:

- (1) Schafer, R. Murray, *The Tuning of the World*, University of Pennsylvania Press, 1980
- (2) Schafer, R. Murray, *Ear Cleaning*, Universal Edition, 1967.
- (3) Collier Jr., John, *Visual Anthropology*, Holt, Rinehart & Winston, 1967 (pg. 6-7)
- (4) Bennett, Susan, *Theatre audiences, A Theory of Production and Reception*, Routledge, 1990 (pg. 2)
- (5) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, 1991 (pg. 75).
- (6) Platão, Phèdre, Garnier Flammarion, 1964 (pg. 164-165).
- (7) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, (pg. 79). *Meu sublinhado*.
- (8) Bennett, Susan, *Theatre audiences, A Theory of Production and Reception* (pg. 3)
- (9) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg. 61).
- (10) Bennett, Susan, *Theatre audiences, A Theory of Production and Reception* (pg. 3)
- (11) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg. 24).
- (12) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg. 23).
- (13) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg.61).
- (14) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg. 79).
- (15) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg. 26).
- (16) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg. 26).
- (17) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg.37).
- (18) Ong, Walter, *Orality and Literacy*, Methuen, 1982 (pg. 119).
- (19) Tuan, Yi-Fu, *Segmented Worlds and the Self* (pg. 98-105).
- (20) Tuan, Yi-Fu, *Segmented Worlds and the Self* (pg. 111).
- (21) Tuan, Yi-Fu, *Segmented Worlds and the Self* (pg. 110).
- (22) Hatlen, Theodore W., *Orientation to the Theatre*, Prentice-Hall, 1987 (pg. 298).
- (23) Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre* (pg.41).
- (24) Bennett, Susan, *Theatre audiences, A Theory of Production and Reception* (pg. 22)
- (25) Tuan, Yi-Fu, *Segmented Worlds and the Self* (pg. 113).
- (26) Martin, Jacqueline, *Voice in Modern Theatre*, Routledge, 1991 (pg.31).
- (27) Brook, Peter, *The Empty Space*, Penguin Books, 1968 (pg. 71).
- (28) Simonson, Lee, *The Ideas of Adolphe Appia, The Theory of Modern Stage* (Eric Bentley, ed.), Penguin Books, 1976 (pg. 27).
- (29) Ong, Walter, *Orality and Literacy*, Methuen, 1982 (pg. 136).
- (30) Schryer, Claude, *Au dernier vivant les biens* (#6 Bocal, à Norbert Normandeau), 1997-98.

Notas à edição electroacústica:

- (e1) *Diz-se que é também o último sentido a "desligar-se"*.



Get the PDF version of this article

Primeira publicação: Teatro-Escritos, IPAE, 1998. Revisão da edição electrónica Agosto 2002.

return to [Carlos Alberto Augusto's Selected Writings](#)