

Um Rei à Escuta

Para uma cartografia poética em forma de ópera-jogo

Mário João da Silva Alves



Um Rei à Escuta

Para uma cartografia poética
em forma de ópera-jogo

Dissertação para obtenção do grau de doutor
em Educação Artística

Mário João da Silva Alves

Orientador: Prof. Dr. Paulo José Vieira Nogueira
Co-orientador: Prof. Dr. Mário Joaquim Silva Azevedo

Porto 2024

Agradecimentos

Ao Luís, lugar-duração, lugar de chegada e onde tudo acontece.

Ao meus pais por me terem sabido deixar ser-me e pelos cozidos do domingo.

Aos Alves, gente do vento.

Ao Mário Azevedo e ao Paulo Nogueira pelos inúmeros ventos e pelo tempo andarilho.

À Paulina por aceitar improvisar uma outra vida.

A João Paulo Santos por me ensinar o infinito sabor da ópera.

Ao Luis e à Dora, dois Rodrigues em permanente criação.

À Patrícia Costa pelo trono, o fulgor e a macaca.

Ao Contratempus pela inspiração de permanecer no utópico.

Ao David Lloyd pelas conversas e abstracts.

Ao Prendas pela abertura ao lugar de descoberta.

À Ópera ISTO por ISTO: ao José por escancarar a porta dos impossíveis. À Paula e ao João que continuam à procura de responder à pergunta “O que é uma ária?”, com a poesia de um comboio, em fundo.

A Elio (EELST), Neil Hannon e todos os inventores de universos.

A cada aluno que, comigo, se abre ao *não saber* como lugar de jogo.

A Calvino, meu primeiro palavrear encantado.

À Rosa pelo Luis que inventou.

A Ângelo Pinto, meu cartógrafo e guia de observação do mundo

À minha janela virada ao mar

RESUMO

Esta é uma cartografia poética que parte em busca de um tempo lúdico no fazer operático. Parte de uma ideia de ópera enquanto dispositivo capaz de nos proporcionar uma experiência substantiva e marcante, perfurando um tempo onde a experiência parece viver à margem do mundo.

É de dentro do próprio fazer operático que se procuram caminhos de traço descontínuo para uma ópera instauradora de sentidos; uma ópera distante de formulações predicativas ou adjetivas capaz de se afirmar como espaço educativo e transformador, que espera apenas a possibilidade para se deixar inaugurar a partir da sua própria poética.

A partir do conto de Ítalo Calvino *Um Rei à Escuta*, lugar de privilégio da escuta e da voz, ergue-se a ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, proposta onde se reclama um canto operático mais próximo dos lugares de criação e mais íntimo da memória e do devir fenomenológico do sujeito.

Exposta a múltiplos ventos e oscilações de luz, inauguram-se caminhos onde o efêmero, a intermitência e a incapturabilidade se revelam potências essenciais do canto operático

ABSTRACT

This is a poetic mapping that goes in search of a playful moment in what concerns making opera. It stems from an idea of opera as a vehicle capable of providing us with a substantive and memorable experience, breaching a moment in time where the experience appears inhabit the edge of the world.

It is within this operatic activity that it seeks paths of a discontinuous aspect for an opera establishing the senses; an opera far from predicated formulations or adjectives capable of affirming it as an educative, transformational space, awaiting the possibility to allow it to reveal itself from its own poetic sense.

Originating from the tale of Ítalo Calvino “Um Rei à Escuta” (A Listening King) - a privileged place of listening and voice, it gives rise to the opera – game “As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I, (The Ears of his Royal Highness D. King I), a proposal outlining operatic song closer to the creative spaces and intimate memory, transformation and phenomenological becoming of the individual.

Exposed to multiple currents and oscillations of light, paths are initiated where the ephemeral, intermittent and unattainable reveal essential powers of operatic song

ÍNDICE

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Índice	6
Carta-Vento	12
o vaga-lúdico	12
zéfios	13
cartografias	15
Abertura em quatro ventos	20
I. Cantus Firmus	21
II. Ritornello	23
III. Máquina-do-não-tempo	26
IV. Máquina de Vento	30
 CAPÍTULO 1	 34
1. Ópera: jogo de esperas, regressos e ecos	35
1.1. Levantar a voz	40
euridice	40
orfeu	44
la messaggera	47
1.2. Três mo(vi)mentos do meu canto	50
1.3. Despalavramentos	57
1.4. Jogar à ópera: quatro <i>intermezzi</i> lúdicos	64
Na ópera, joga-se. Um!	
<i>(lembrar-se de Ícaro)</i>	65

Na ópera joga-se! Na ópera joga-se ao “Servo e amo” !Dois! <i>(il catalogo)</i>	69
Na ópera joga-se. Na ópera joga-se? Dois ponto cinco! <i>(jogo de fora com a cauda escondida)</i>	76
Na ópera joga-se. Na ópera joga-se? Três e Quatro! <i>(tra(d)ição)</i>	78
CAPÍTULO 2	84
2. A ópera de uma escuta só	85
um voo	86
o caçador de cantos	89
predadores, recoletores	90
2.1. O Som das partituras ao abrir	94
o som dos dedos	94
os sons do teatro	97
a mão que canta	101
surgir	105
fazer concha	107
2.2. Respirações e um salto no escuro	110
2.2.1. Cartas a jovens poetas	114
baixar a luz	114
baixar o som	115
2.2.2. Instantâneos de alguns saltos no escuro	117
2.3. Do lado de fora	123
chegada	123

primeiras cartografias	126
operar	128
 CAPÍTULO 3	 133
3. Voz	134
3.1. Voz-arquivo	137
3.2. Voz-vento	144
3.3. Em direção à voz (voz e escuta, detalhes de um <i>date</i>)	150
3.4. Voz-tempo	154
uma ideia de eternidade	155
o grito sublimado	157
3.5. Voz-canto	163
canto-nós	163
canto-eu	165
a voz do dono	167
3.6. Voz operática	169
3.7. Voz-ensinada / Voz, em si, nada	175
canto nómada	175
canto íntimo	176
responsório breve	178
3.8. Chegar a uma (im)possibilidade	180
desencontro	180
baixar de novo a luz	185

CAPÍTULO 4	189
4. Ópera-jogo: a máquina de silêncios audíveis	190
4.1. Cantochão (ópera lugar de espera)	196
corpo-a-corpo	196
voz-a-voz	198
4.1.1. Constru-chão	199
4.1.2. O <i>Frankenstrono</i> - fragmentos encavalitados de	205
um sujeito	
espaço-som	205
tempo-som	207
4.2. A que soa o poder? (sala do trono)	210
ritmos	211
inclinações	213
rei-príncipe	215
fragmentos	217
4.2.1. A caixa fechada	221
a estreiteza do bisel	221
a longa espera	222
4.2.2. O desengomador de vozes	227
4.3. Lugares de jogo/ lugares de jugo	233
kairós e chronos	233
teu-nós	235
4.3.1. Música para os reais fogos de artifício	236
tabuada	237
4.3.2. Lúdica para os meus ouvidos	240
caça às vozes	240

jogares	242
vozes à caça	245
4.3.3. Jogar com os enigmas	247
o silêncio enigmático	247
um enigma deseja outro enigma	249
o enigma do sabor	251
4.4. O assobio das palavras ao cair	253
4.5. O instante antes do combinado	259
o desejado	259
estranhamento	262
4.6. Escrever com o corpo	264
notas sobre um golpe de estrado	264
pulsação ção ção som ção	268
o rei não joga	271
4.7. Ser escrito no corpo	272
regresso ao palácio-orelha	272
grandes navios e uma pequena embarcação	273
ópera-jogo, por fim	275
Projecção Sismográfica	279
som-chão-cartografar uma viagem	279
o que pode uma ópera-jogo?	283
cantografar	286
ópera-lume, vaga-vento	287
Lista de áudios	293
Referências Bibliográficas	294



CARTA-VENTO

*Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.
Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer, acende os vaga-lumes.*
(Barros, 2016, p. 245)

o vaga-lúdico

Quando anoitece, espero ainda e sempre o primeiro vaga-lume e deixo-me observar a sua intermitência. Sussurrando esses pontos de luz-não-luz-som imagino o início de um canto do qual o vaga-lume é, apenas, breve *anacruse*:

(como será o som de uma vagalumofonia emitindo sopros e ventos intermitentes e gerando, por simples prazer lúdico, uma enorme tempestade operática?)

Essa procura por escutar diferentes intermitências incapturáveis tornou-se numa longa e imprevisível caminhada. Em lugares sucessivos pude escutar os primeiros vaga-lumes e terei sido eu, por vezes, o primeiro vaga-lume de outras escutas. Depois, sempre movido pelos sopros de Zéfiro, intermitentes, irregulares, fui levado em desnorte de lugar escuro em lugar escuro, riscando um mapa imprevisível de cantos que se sucederam.

Foi Zéfiro, por fim, que baralhando e desviando soprou a ópera-jogo, tempestade de sopros e ventos indeterminados.

Se o canto operático é um mundo de espantos ele há de poder ser, também - e sobretudo - um lugar de ventos. É neles que se propaga o meu canto e são eles que impulsionam o calcorrear dos territórios menos iluminados, para a sua cartografia.

De todas as forças naturais, o vento é a mais enigmática (Watson, 2020, p. 365). Sentimos o sopro de Zéfiro e não o vemos. Sentimo-lo quando nos toca, ouvimos o seu canto nas frinchas e nas esquinas, sentimo-lo levar consigo a nossa fala e o nosso canto, sentimo-lo mover-nos através dos mapas que se inscrevem a partir do seu gesto, mas a sua chegada é sempre imprevisível.

Zéfiro é o próprio canto, instrumento de sopro, *instrument à vent*, diriam os franceses ou *wind instruments*, os ingleses:

o evento do canto será, assim, um *e-vento*.

zéfiro

A chegada a este processo doutoral deu-se à boleia de ventos sucessivos soprando inquietações ao ouvido, trazendo e levando vozes, agitando escritos, criações, dúvidas, partituras, espalhadas por um território operático não cartografado, a pedir atenção.

Essa confluência de correntes de ar adensou-se no momento particular em que o meu lugar operático que era feito de cantos se expandiu para fazeres de educação artística. Aí que tomou a figura de uma tempestade:

nesse lugar educativo em que aguardava os vaga-lumes, a Escola não se deixou escurecer.

O primeiro gesto consciente na busca de encontrar formas de escurecer o meu lugar educativo-artístico foi o de colocar-me à escuta - talvez tenha sido este o primeiro passo desta investigação: colocar-me incessantemente à escuta.

A primeira pergunta que escutei terá sido:

como ensinar a ópera?

E depois, um passo atrás:

mas o que pode ser uma ópera?

E depois, ainda:
o que pode uma ópera?

Terá sido então a ópera a que dei voz e corpo, cantada por um canto inquestionado?
Não trará consigo, o vento operático perguntas suficientes?

Talvez porque o universo da ópera é sedutor no seu simples fazer. Talvez porque obedece a labores velozes que implicam máximo foco no estudo e preparação e menos tempo para o questionamento. Talvez porque o lugar do cantor é aceite como performativo no mecanismo operático. Talvez porque em âmbito profissional é o bom desempenho que assegura a sobrevivência artística.

Talvez por tudo, foi na procura de respostas em âmbito educativo, na busca de um sentido para o que começava a tornar-se num enigma que senti necessidade de perguntar pela ópera perante o confronto com o seu criar.

E foi sobretudo uma vontade de desaprender de novo, de voltar a um lugar antes do habitado pela construção operática, de reencontrar o canto enquanto gesto profundamente humano, intuitivo, animal e natural.

Foi aí que o vento soprou forte:
o que pode uma ópera?

Ensinar uma ópera?	O que é, afinal, uma ópera?	Como fazer uma ópera?
Porquê fazer ópera?	O que é uma ópera?	Para que serve uma ópera?
Como usar uma ópera como objeto educativo?	O que pode uma ópera?	Como evitar uma ópera?
Como transformar uma ópera?	Como enganar uma ópera?	Como esquecer uma ópera?
Como derrotar uma ópera?	Como esperar uma ópera?	Como escutar uma ópera?

cartografias

Em âmbito performativo e educativo, o artista executa um trabalho exaustivo, que muitas vezes não parece ter um propósito evidente, algo equivalente aos trabalhos de Sísifo que vai rolando a sua enorme pedra, montanha acima, condenado a repetir esta operação por toda a eternidade. A cada nova criação, a cada reinício de um projeto educativo, um novo regresso à base da colina, um novo objeto a transportar.

Este permanente labor performativo, criativo e educativo foi seguramente o grande gesto metodológico desta pesquisa: a possibilidade de um ininterrupto envolvimento em produção artística durante os anos de pesquisa e a não exclusão de nenhuma experiência desta arena de jogo. Salas de ensaio, palcos, espaços educativos, ateliers, processos criativos, encenação, performance, escrita de textos teatrais, trabalho de movimento, tudo foi tido como material cartografável e todas as experiências foram vertidas em jogo.

A Cartografia surgiu aqui como conceito de pesquisa-intervenção que pudesse ser simultaneamente investigação e produção de realidade, produção de mundo (Kastrup, 2016, p. 20). No caso, envolvendo diretamente trabalho criativo e performativo que ajudasse a trazer uma leitura outra sobre trabalhos anteriormente executados.

Se bem que nalguns momentos esta proposta se aproximou de uma *autoetnografia*, ventos emergentes levaram ao seu desvio, dirigindo-a para métodos mais próximos de uma cartografia.

Esta investigação alicerçou-se numa observação do mundo a partir do meu trabalho artístico. Uma viagem sensorial, tátil e poética, em cujo trajeto fui acompanhado por dois incansáveis cúmplices mas no qual compareceram, igualmente outras figuras dispostas a, comigo, ir apagando sucessivas luzes supérfluas, de modo a melhor podermos observar as inúmeras intermitências resistentes.

Esta foi, então, uma longa noite de estranhamentos e maravilhamentos tateando as penumbras pousadas por Nietzsche, Barthes, Zumthor, Huizinga ou Quignard, nomeando só aqueles que de forma mais profunda pernотaram neste jogo. Neles se iluminaram exércitos de vaga-lumes acrescentando e clarificando territórios e caminhos. Neles, de forma igualmente fértil se esbateram traços de fronteira, se rodaram os mapas que

norteavam a leitura do meu mundo operático e se inverteram sentidos de marcha. Eles foram os intercessores, cujas pulsões, a par com o meu fazer artístico, fizeram surgir esta cartografia enquanto método.

Ora, se falar de um método se aproxima, etimologicamente, de um caminho até uma meta¹, ele deve deixar desenhado os traços de pesquisa: como pesquisamos, como investigamos, como nos movemos em direção a essa meta. Este “como” encerra uma dimensão epistemológica, ligado que está a concepções de conhecimento, do que é fazer ciência e tem também uma dimensão política, ética e estética. A cartografia procura contemplar estas três dimensões (Kastrup, 2016, p. 22).

Cartografia do meu fazer como cartografia do que vive em mim, lugar onde a estética e a pedagogia não se pode reduzir quer à monarquia do autor, quer à vassalagem do auditor. Uma cartografia que, por sua vez, faça emergir igualmente um olhar político na forma de uma lente, de um propósito, de assumir um lugar no mundo e uma pretensão de agir sobre ele, à minha escala.

Cartografia como operador de exploração e descoberta criativa de novas realidades, tomando os mapas como vetores de multiplicação que procuram intensificar a experiência comum em vez de buscar uma qualquer unidade padronizada (Falabella & Thürler, 2021, p. 317).

Assim, nesta pesquisa cabe todo o meu trabalho, assumindo cada gesto artístico e educativo como indissociável do meu trajeto enquanto sujeito: criação, cocriação, escrita, performance, ópera, teatro, encenação, palavras, música, educação.

Sobre este território operático de experiências com diferentes tempos e apneias, de lugares do novo e da réplica, de espaços expostos aos ventos, espaços fechados, espaços com e sem perguntas, espaços utópicos, velozes, lentos, inaugurais, sobre-iluminados, escuros, é feita esta cartografia.

Foi, assim, a partir de um território heterogêneo e de múltiplos ventos, por vezes cruzados, que a minha ação artística se pretendeu assumir como ação-investigação. Uma

¹ A palavra método do grego, *methodos*, composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. Servir-se de um método é, antes de tudo, tentar ordenar o trajeto através do qual se possa alcançar os objetivos projetados. <https://www.dicionarioetimologico.com.br/metodo/>

ação que pudesse produzir um conhecimento simultaneamente ligado ao sensorial e ao singular, que revelasse o experienciado e o porvir.

Neste lugar de investigador-cartógrafo quis dar força a uma vontade de esbater fronteiras entre a prática do meu fazer e o elemento escrito, tentando plasmar nas palavras o som de uma voz que se quer potência de criação e de encontrar na escrita uma linguagem com uma dimensão poética capaz de se fazer som, ele mesmo, operático.

Constituindo-se como uma ação-investigação-artística e tendo na criação um espaço fundamental, esta é uma poética em redor da voz e do seu lugar na ópera. Nela ecoam, também, ressonâncias advindas do pensamento de autores cujos ventos parecem abrir novas possibilidades para o meu fazer.

Colocando em diálogo e em escuta mútua os meus fazeres no ensino, no canto, na *performance*, na encenação, na escrita, na criação, nos projetos pontuais ou de continuidade que marcam o meu pulsar operático, parti em busca de lugares de pouca luz com as perguntas permanentes do Paulo Nogueira e do Mário Azevedo. Mudamos de direção – homens do vento, estes – alteramos relevos, observamos o imenso *para-além* do pequeno mapa que eu trazia como referência, dobrado em quatro, no bolso de trás.

Por fim, de modo a explorar a possibilidade de um objeto operático como lugar de intimidade de uma voz-criação e para procurar pôr em evidência a dimensão lúdica da ópera, ergueu-se *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, ópera-jogo, jogada com diferentes públicos em várias apresentações realizadas em Abril de 2022 no Espaço QC, no Porto, lugar utópico do Quarteto Contratempus.

Esta tese é o resultado do esbater dessas fronteiras entre o criado-cantado e a escrita.

É esse mapa expandido que agora reabro em quatro partes. Cada parte subdividida em fragmentos de maior ou menor dimensão. Foram cartografados quatro lugares desta pesquisa operática.

Numa primeira parte aparecem os lugares operáticos do cantor, aqueles nos quais me inscrevi como *homo operaticus*.

Numa segunda parte surge a ópera cartografada pela escrita, pelo registo sonoro.

Na terceira parte é cartografada a voz, enquanto mapa do sujeito, do vivido e do porvir.

Na quarta parte mergulha-se na penumbra lúdica da ópera-jogo, observando os vaga-lumes que anunciam a ópera-vida, ópera-experiência, ópera-minha, *ópera-mundi*.

Porém, ao iniciar esta escrita cartográfica, não esqueçamos Calvino:

O Grão Kan possui um atlas em que todas as cidades do império e dos reinos circunvizinhos estão desenhadas palácio a palácio e rua a rua, com as muralhas, os rios, as pontes, as portas, os rochedos. Sabe que dos relatórios de Marco Polo não vale a pena esperar notícias desses lugares que de resto ele bem conhece (Calvino, 2015, p. 145).



Fig. 1 – Detalhe do Trono de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I (criação de Patrícia Costa)



ABERTURA
(QUATRO VENTOS)

I. Cantus Firmus

A ópera entra a cada passo pelo nosso presente, cantando o que nunca tínhamos ouvido. E por vezes, quando a ópera canta, esse novo canto atreve-se a soar como se a ópera não tivesse já cantado todo o seu dizer.

Mas não soara já, afinal, o definitivo grito operático?

De onde chega agora, então, esta súbita fala?

Ontem e hoje, nos diferentes lugares de quem faz e de quem escuta, repetem-se as perguntas sobre o que pode ainda ser dito pela voz de uma ópera que canta. Eu venho de dentro desses lugares:

do lado do canto e do lado do que é escrito antes do canto se fazer ouvir, assim como do outro lado, ainda, o dos mecanismos onde se movem os fazeres do palco, do labor teatral e do corrupio da cena.

mas venho também dos lugares onde se inventam formas de ensinar a grande aventura da ópera (Lévi-Strauss, 1993, p. 105)

e do lado da escuta que aguarda o próximo canto sem saber de onde ele virá, nem quando, nem qual será o seu gatilho. Uma escuta que espera, somente, na expectativa de que nessa espera ele possa revelar-se tão estremeceador como aquele canto que no seu *de súbito* foi capaz de libertar do trono o Rei de Calvino².

Diz-nos Calvino, pela voz do seu Rei:

Havia uma voz, uma canção, uma voz de mulher que, de vez em quando, o vento trazia até aqui, vinda de uma qualquer janela aberta (Calvino, 1995, p. 62).

Calvino diz-nos que a música, enquanto música, deixara de existir para o Rei. Desde que subira ao trono ela passara a chegar até si como simples confirmação dos seus fins: ritos sociais, entretenimento ou gestos de salvaguarda das tradições (Calvino, 1995, p. 62).

Foi aquela voz, aquele canto feminino, que estremeceu a escuta do Rei de Calvino e acordou nele uma presença que parecia extinta. Foi como se um rasgo de nostalgia tivesse

² Trata-se, aqui, de um Rei, personagem principal do conto *Um Rei à Escuta*, de Ítalo Calvino.

acendido nele a aspiração a uma espécie de regresso a uma origem, de um retorno a um tempo anterior à sua condição (Pautrot, 2004, p. n.d.). Como se, através daquele canto, ele tivesse feito um percurso regressivo até um qualquer canto primordial.

E esse canto primordial, que som teria?

Movido por esta lembrança vaga, o Rei procurou desesperadamente a sua voz. Primeiro não conseguiu achá-la; no momento em que tentou juntar a sua voz à outra voz que cantava e lhe chegava de um lugar desconhecido, a sua laringe não conseguiu produzir um único som. Depois achou-a, mas sentiu-a desencontrada com o seu corpo.

Este desencontro da voz com o corpo, esta música que deixa de poder ser simples música para passar a ser uma finalidade revela-se espaço de perda. O mesmo espaço, afinal, a que se expõe, no seu fazer, o cantor operático. Tantas vezes servo da sua própria voz, ele pode afinal deixar de ser capaz de ouvir na sua voz a sua rugosidade identitária e as feições do seu próprio rosto.

Uma voz pode perder-se, então? Pode o nosso canto esconder-se, falhar-nos, emudecer-se? Pode ele anular-se no prolongado e irreversível gesto da fabricação de um outro?

(Um canto a revelar-se humano)

Ali, onde ouvimos um canto estremecedor fazer-se reencontro e emboscada, sente-se, igualmente, a dor de um canto-perdido, o peso de um gesto não-sonoro desencontrado do sujeito, a visão do terrível abismo cavado entre o Rei e o seu mundo. Não parece anunciar-se um rugir operático neste lugar do Rei que espera e escuta, somente, desconhecendo, até, o som do seu próprio canto?

Se assim é, talvez um palácio-orelha, espaço-penumbra situado longe das fortalezas de luz que emudecem as multidões dos teatros, possa ser reduto fértil para cantos por vir. Talvez ele se abra ao lento (eu disse "lento"!) desvelar dos meus próprios cantos cantados e perdidos, cantos guardados ou somente a florados, cantos falhados, abafados ou ainda não identificados. Todos os cantos desencontrados do sujeito que sou e dos sujeitos que penetrassem sonoramente nesse palácio-orelha.

Talvez o palácio-orelha ofereça o tempo e o silêncio da espera que escasseiam na azáfama de um espetáculo indexado ao positivo, ao perfeito, ao grandioso, ao indiscutível (Debord, 1992, p. n.d.):

não se nos afigura assim a ópera?

A voz operática precisa urgentemente de tempo para reencontrar os prazeres da sua pré-ressonância e da indeterminação do jogo. Precisa de viver à margem das longas tabelas de regras e rigorosos índices de produtividade e retorno e precisa, permanentemente, de sentir-se capaz de iludir os mantras repetidos pelo cânone mais estafado que habita o grande território operático.

A ópera continua por fazer e nela se espera que possa exaltar-se a força de um impulso lúdico que a expanda em múltiplos estilhaços, agora e sempre, enquanto espaço privilegiado para uma plena significação do termo *ser humano*. (Schiller, 2021, p. 240)

Foi esse Rei, o de Calvino, que abriu a porta à ópera-jogo erguida como espaço de pesquisa a partir da minha condição de cantor-criador-educador. Nele entrevi a promessa de um lugar (ópera-jogo) para, a partir dele, perguntar pela minha voz, voz-*eu*, reconhecer as suas perdas, impossibilidades, deslumbres e *de súbitos*, mas também a possibilidade de perguntar pelas vozes dos que escutam, cujas vozes se desencontram dos corpos nos prolongados silêncios dos dias.

Um lugar onde a música pudesse surgir, ser inaugurada, esperada. Um objeto artístico em forma de grito operático a que dei um nome que pede um dilatar do tempo:

As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I.

II. RITORNELLO

Enquanto artista, a minha casa operática foi construída no território da ópera europeia, espuma transbordante da fervedura do renascimento. Uma ópera perfumada, amaciada pelos veludos das cortes e arredondada, depois, pelos lustres dos teatros:

aquela que no primeiro canto de Orfeu nos ofereceu um primeiro desejo de silêncio em redor da palavra acabada de descer das monumentais catedrais contrapontísticas.

(a mesma que submergiu a voz em espessos mantos sonoros, no auge do romantismo).

aquela que desde esse seu primeiro silêncio se foi reerguendo, uma e outra vez, a partir de processos quase imutáveis de escolher falas e cantos contados primeiro num libreto, depois em signos musicais e, finalmente numa representação teatral (Nattiez, 2019, p. 28).

(a mesma que soube apresentar-se despida de um drama, longe da palavra e da morte lenta das heroínas mortas por amor).

aquela que no barroco percorre cortes e teatros insuflados de luzes que exaltam as acrobacias circenses dos cantos de jovens *castrati* violentados em prol de uma glória que no final é sempre dividida.

(a mesma que na penumbra conta a errância de uma voz perdida que atravessa um território adormecido).

aquela, nascida de uma sociedade que procura encontrar na perfeição do seu canto, uma validação para a sua posição social e o seu *status* (Arendt, 2001, p. 254).

(a mesma cujo canto movido pelo fervor do jogo nos expõe os cansaços, as afonias e as perguntas, sem a obrigação do *canto fiorito*).

aquela onde mulheres são objeto de fascínio e desejo e têm gloriosas mortes e magnéticas cenas de loucura.

(a mesma cujas mortes e cenas de loucura foram desenhadas a traço fino e virtuoso por homens no conforto do seu poder criador).

aquela que ainda no século XVII começa a abrir-se, socialmente, nos teatros³, mas que não abandona a sua ligação e dependência do poder, obrigando-se a essa gota de obediência.

³ Em 1637, em Veneza, abriu-se ao público o primeiro teatro de ópera: o Teatro San Cassiano.

(a mesma que ocupa espaços inauditos, que ergue projetos comunitários, que se associa a ressonâncias etnográficas e que tanto irrompe em transmissões televisivas como num pequeno espaço de rua).

Se estamos então perante tudo isto, estamos perante óperas que operam e cantos que se podem constituir como recantos. Estará a ópera a dizer-nos que continua disponível para procurar outras formas de encontro, outras formas de agir, outras formas de ser presente e de zurzir silêncios e esperas?

E mais do que devolver-nos as escutas: será ela capaz de devolver-nos a voz e o canto que se diluem, amiúde, nos excessos da luz?

Olho para o Rei⁴ de Calvino que procura ainda a sua voz ausente, mas olho também em meu redor para um território que parece, por vezes, ter esquecido as razões de todos os seus cantos. Imaginemos uma ópera capaz de devolver o canto ao Rei de Calvino mas também aos seus súbditos, cujos cantos deixaram de escutar-se, igualmente. Uma ópera irrompendo com a força de um canto inaugural, vinda de lugar incerto e de tempo indefinido. Uma ópera que nascesse da minha boca sem que ela se abrisse e que brotasse do meu corpo sem que nada se mexesse em mim. Que canto seria?

Um canto inaugural pode chegar de qualquer lugar e qualquer tempo. Lembremo-nos do canto daquela voz de mulher que chegava ao Palácio-Orelha calviniano, sem avisar, destemperando a horizontalidade da escuta real.

A sua força era a daquele simples canto de quem procura ordenar o seu território, arregimentar forças para o seu respirar e lançar-se, por fim, para fora de si no fio de uma canção (Deleuze & Guattari, 1997, p. 101).

Nesse *de súbito*, esse canto habitava todos os presentes e por isso, a cada novo canto, inaugurava uma e outra vez a totalidade do Rei, como se nos dissesse que, dado o poder de um canto, é mais fácil dar o dito pelo não-dito, do que o cantado pelo não-cantado.

Ser inaugurado por esta escuta, obriga-nos a munirmo-nos de uma escuta-real e viva, presente. Obriga-nos a procurar um ouvido destemperado, aberto o suficiente para

⁴ Ver nota 1

inibir o reconhecimento precoce do grito a caminho, já gritado. Reativar uma presença ligada por fibras e nervos que tão capazes se revelam de percorrer séculos à velocidade da luz, mas que nem sempre se revelam tão ágeis perante a velocidade do som.

Larrosa diz-nos que:

Se alguém lê ou escuta ou olha com o coração aberto, aquilo que lê, escuta ou olha ressoa nele; ressoa no silêncio que é ele e assim o silêncio perpetrado pela forma se faz fecundo. E assim, alguém vai sendo levado à sua própria forma (Larrosa, 2003, p. n.d.)

Aceitemos essa proposta de tempo dilatado de leituras e esse descompromisso da espera. Num grito, reafirmemos o desejo de jogar um *novo* operático que seja capaz de nos abrir *o desejado abismo do esquecimento entre o mundo dionisíaco e o da realidade quotidiana*. (Nietzsche, 1999, p. 76)

Saberemos ir em busca desse restolhar, equipados que estamos com estes ouvidos envoltos em espessos mantos de ruído e de conhecimento? Seremos capazes de adotar uma atitude mais próxima de uma ideia de inocência? (Ferrando, 2012, p. 76)

Proponho que a pergunta fique no ar, ao sabor das ressonâncias que o tornam denso: não deve a ópera querer-se lugar de perguntas e enigmas?

III. Máquina-do-não-tempo

Quando Franz Liszt toca, nos seus concertos, música de outros compositores e Mendelssohn nos devolve o poder das ressonâncias de *Paixão Segundo S. Mateus* de Bach, através de ambos abre-se a porta a uma ideia de repertório e a um desejo de escutar música de todos os tempos (Attali, 1995, p. 55).

Hoje, mais do que em qualquer outro momento, podemos escutar todos os gritos e todos os medos de todos os tempos, acariciados por todos os veludos, silêncios e penumbras. Através de gravações, pesquisas semiológicas, musicológicas, críticas e sociológicas, podemos multiplicar presentes, justapor cantos e gestos poéticos e procurar sussurros anacrônicos num único momento vertical. Podemos diluir origens e momentos

de partida de inúmeros cantos, remisturando genealogias e manipulando geneticamente os seus códigos.

Hoje, mais do que em qualquer outro momento, podemos viver com um pé dentro de uma máquina do tempo e o outro fora dela, sem sentir o peso da viagem, ouvindo cantos de qualquer tempo e lugar.

Podemos sonhar, hoje, em ouvir o canto escutado em Florença, a 6 de Outubro de 1600⁵ ou naquela estreia de 29 de Outubro de 1787, em Praga⁶. No mesmo hoje podemos escutar múltiplos cantos operáticos, áridos como gritos ancestrais, desafiando a palavra, fragmentando o discurso, jogando ao *despalavramento* ou distorcendo a sintaxe, extremando o seu próprio grito, na tentativa de acordar as escutas e movê-las.

Perseguimos incessantemente o seu fluir original, na esperança de que ele carregue consigo tudo o que desde a sua origem é transmissível, incluindo o seu próprio restolhar histórico (Benjamin, 2012, p. 66). Só assim se entenderá que nos pareça, muitas vezes, escutar muito para além do que realmente ouvimos em determinado momento, buscando relações, confirmações, reconhecimentos:

todo o canto operático é humano e toda a dor, êxtase ou desejo humanos produziram e produzem o seu grito autêntico em todos os tempos.

Cioran vai ainda mais longe e sugere que *trazemos connosco todos a música: ela repousa nas camadas mais profundas da recordação. Todo o musical pertence à reminiscência. No tempo em que ainda não tínhamos nenhum nome, já devíamos ter escutado tudo* (Cioran citado por Sloterdijk, 2008, p. 176).

Despindo o figurino cultural e histórico que nos veste, somos capazes de escutar perguntas de hoje em qualquer um desses gritos. Pascal Quignard ajuda-nos a perceber isto quando nos diz que a orelha humana é pré-terrestre e pré-atmosférica. Que ela é anterior ao sopro e ao grito e que, por isso, *toda a percepção sonora é um reconhecimento e que a organização ou a especialização desse reconhecimento é a música* (Quignard, 2020, p. 52).

⁵ Estreia da ópera L'Euridice, de Jacopo Peri.

⁶ Estreia da ópera D. Giovanni, de Wolfgang Amadeus Mozart.

A ópera, enquanto lugar da voz, oferece-se como espaço de privilégio para o jogar desse reconhecimento.

Que jogo é este, dançado por compositores, poetas, cantores, maestros, programadores, encenadores, sobre ritmos e tempos que mudam, pulsações que se tornam taquicárdicas, ausentes, fragmentadas?

O que pode este jogo, sendo lugar simbólico de poder e sujeito ao seu mudo escrutínio, enquanto a perfeição da luz e os rigores da sombra lutam pelo seu quinhão de solo operático?

Hoje, desembarcam nas margens da ópera encenadores chegados de muitos territórios artísticos e cada um deles parece querer realçar novas potências no espetáculo operático, numa vertigem de leituras, releituras, transleituras, *sarutiel!*

Não menos importante, cada um carrega consigo um potencial de expectativa e de atratividade: realizadores, coreógrafos, artistas plásticos, encenadores de teatro, prometem à ópera uma brecha mediática, espécie de comprovativo de prova de vida, no chão artístico contemporâneo.

Mas eles fixam, também, consoante a sua origem e individualidade, novos pontos de encontro entre as linhas que tecem a ópera:

Luchino Visconti, Peter Sellars, Anne De Keersmaeker, William Kentridge ou Patrice Chéreau, em domínios diferentes, deixaram na ópera fortes impressões, próprias, acerca do melodrama. Povoaram-no de novos sinais e reviraram-no, deslocaram-no para outros pontos de focagem. Por isso falamos, hoje, com naturalidade das Bodas de Fígaro de Peter Sellars, do Anel de Chéreau ou da Traviata de Visconti.

A juntar a tudo isto, eles trazem consigo um público curioso por descobrir o que muda no destino de Gianni Schicchi ao ser tocado pela mão de Woody Allen ou com que traço desenhará William Kentridge a sua Flauta Mágica⁷.

⁷ A produção da Flauta Mágica de W.A. Mozart encenada por William Kentridge foi estreada no Teatro La Monnaie de Bruxelas e foi depois repetida em diversos teatros. Em 2008 participei na produção, no papel de Monostatos, em Bruxelas e no BAM de Nova York.

Mudará algo de substancial? Muda o dito? Muda o escutado? Ou muda somente a luminosidade que cai sobre os diversos cantos?

Talvez mude, antes de mais, a relação entre o dito e o modo como é dito esse dito. E mudará, provavelmente, o lugar do canto, a escuta dos corpos, a potência dos estímulos sensoriais, o aflorar do objeto artístico no seu todo perante os diferentes equilíbrios entre as linguagens da ópera. Cada novo equilíbrio entre a realidade e a forma do objeto operático, propõe-se mudar a sua ressonância em nós e alterar o lúdico jogado pela nossa percepção (Schiller, 2021, p. 241) .

Trata-se hoje, mais do que tudo, da formulação do objeto operático, de um jogo entre o visual e o auditivo, pensando no que estará implícito em cada um deles para o ouvinte/observador.

Mais do que isso, parece que sempre que os palcos se expandem e se afoga o canto em mirabolantes criações visuais, Orfeu perde uma corda da sua lira. À medida que se replicam modelos esvaziando o lúdico, Orfeu vê velar-se mais uma frequência da sua voz nua. Sempre que a ópera se mantém hermética, no seu lugar de privilégio social, fugidia à inclusão e a uma descida da sua torre de grandeza, a voz de Orfeu torna-se menos humana, menos presente, menos órfica.

Sempre em redor da questão: *onde estamos quando ouvimos música*, Sloterdijk, coloca-nos perante a observação e a escuta. Lembra o autor que para podermos ver algo, temos de colocar-nos a uma distância aberta face ao visível, colocando-nos obrigatoriamente numa relação exterior a um determinado fenómeno. Porém, numa escuta, o ouvinte não pode colocar-se à margem do audível; ele tem de *ser-em* e tomar parte do acontecimento acústico e partilhar a intimidade dessa imersão (Sloterdijk, 2008, p. 173).

Esta presença real, este ressoar a que se oferece o nosso corpo, oferece-nos o prazer erótico do som e a intimidade da *figura viva*, objeto do impulso lúdico que resultou dessa *escuta-em*, feita de dentro do acontecimento.

Perante essa escuta íntima, o canto operático parece continuar disposto a promover inquietações, sombras e gritos abafados, de cada vez que é desafiada uma regra do jogo.

As tábuas das regras operáticas devem ser translidas em voz alta. Cantemo-las, gritadas ou apenas sussurradas, mas com tal força que sejamos capazes de tornar essas regras em mensagens dúbias para o jogador que se segue (no fim, a voz, a nossa voz e a rugosidade do seu grão, devem, sub-repticiamente, esconder dentro de si na totalidade, a caixa do jogo).

não é isso que nos soletra Monteverdi a cada novo compasso de *L'Orfeo*? Não nos diz ele que essas regras, como todas as regras do artístico, desejam, acima de tudo, ser perfuradas, contornadas, translidas?

IV. Máquina de Vento

Pergunto a cada novo lugar operático, onde cabe, nele, a voz e onde encontrar o pedaço de sombra capaz de ocultar o seu ponto de partida. Esse, será, olhando ao Rei de Calvino, o melhor lugar para o surgir da voz que estremeça a voz-dominante, voz-lúmen, voz-eclã, o inteiro reino do *vozograma*, que inunda, pixel a pixel, o espaço operático contemporâneo.

Essa voz deve presidir a todos os jogos operáticos. Ela transporta consigo toda a ópera, toda a sua nostalgia, toda a certeza de um passado e de um reconhecimento que se processa sob a forma de música.

Acreditando que são as perguntas a mover o meu gesto artístico, pergunto de dentro do meu casulo operático para fora, que enigmas pode oferecer o meu canto? Que enigmas me promete ele, que o trago e descubro diferente em cada dia?

E, ainda, que enigmas me oferece a criação, quando mais do que saber o que procuro, no criar, pergunto por mim, procuro conhecer-me e recriar-me, saber que sujeito-presente se dá à criação? Que *despalavrar* saberá dizer-me-me?

E o espanto que se segue às perguntas daqueles que se apresentam como aprendizes, nos espaços de educação artística onde me coloco, quando descobrem que, também ali, levo mais perguntas do que respostas?

Formular perguntas e escutá-las até ao seu último fio de ressonância, onde, por vezes, tudo muda, não se prende com uma escolha. A escolha reside em dizê-las, cantá-las ou silenciá-las. Depois, independentemente da opção, poderão servir para ser iluminadas e encenadas, para amplificar as suas sombras, para se tornarem música, de modo a que no contraste possam deixar ver a cauda.

Se encontrada, a pergunta oferece-nos, somente, a suspensão do tempo, um tempo onde o urgente se torna largo, fora do tempo de *cronos* e dentro do tempo de *kairós* e onde nada sabemos responder. A resposta fica em nós, inaudível e, porventura, informulável, até encontrar a cor num momento não operático, sob a forma de nova pergunta ou de novo silêncio.

Entre perguntas, a ópera busca dentro das suas próprias formas modos diferentes de jogar e de apreender o mundo. E busca nas figuras chegadas de outros territórios outros modos de repensar o humano, afirmando que o seu jogo ainda não foi esgotado, que é jogo ilimitado, jogado em permanência com o infinito dos nossos sentidos.

Procurará a ópera, hoje como ontem, lugares onde destilar possibilidades de estremecer alguém em vertiginosa mudança e sempre consciente da sua incompletude de ser?

Hoje, em particular, as luzes preenchem todo o território habitado, sem tempo de sono, sem respeitar o escuro necessário para a escuta do cosmos e para a observação dos vaga-lumes. Hoje, os sons são, igualmente, teia permanente que subestima a escuta, desligando-a perante a homogeneização do espaço sonoro e impedindo que o canto ou qualquer outro som, tenha a possibilidade de surgir.⁸

Imaginemos uma ópera com o desejo de voltar a procurar a sua força entre o canto e a fala, reajustando os ferozes níveis de luz (serão sempre os lugares mais iluminados aqueles onde mais facilmente nos encontramos?) e ouçamos o que pode vir perguntar-nos Orfeu:

reconhecem ainda este fio da minha voz?

⁸ Referência a Pascal Quignard e à ideia subjacente em *O ódio à música*, trazido mais adiante.

(E só dizendo isto, nos apercebemos de que esse fio de voz é seu, mas também nosso).

E depois, ainda nesse fio de voz:

reconheceriam a vossa voz, se ela vos surgisse numa curva fechada, num tempo imprevisto, num grito indecifrável?

Proponho um jogo com o grito desse fio de voz, num lugar operático onde a pouca luz nos afaste lugares de ruído indiferenciado, espesso: operáticos e não operáticos.

Proponho, nesta pesquisa, que esse lugar se chame ópera-jogo, e traga consigo Orfeu, o Rei de Calvino e cada uma das nossas vozes e escutas.

Proponho uma ópera de esperas e perguntas: não são precisas mais respostas.

Soltem os ventos!





CAPÍTULO 1

1. Ópera: jogo de esperas, regressos e ecos



Figura 2 - Instantâneo de "As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I"

Na vida, tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, e aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido
(Couto, 2009, p. 49)

Antes de trazer para esta escrita o som deste lugar calviniano, importa procurar de onde vem este jogo, do qual conhecemos sobretudo o nome, ópera, ligado à ressonância do canto órfico renascentista, mas cujos primeiros cantos ecoavam muito antes, na forma de um grito dilacerante, dionisiaco, expressão da busca de um permanente reencontro com a voz-som definidora da nossa natureza (Nietzsche, 1999, p. 57).

Perguntemos à ópera pelos seus primeiros cantos, lançando um grito para as profundezas do mundo helénico - onde Orfeu foi atear o seu sopro - e aguardemos numa primeira espera, o regresso de Orfeu e o eco desse grito.

(espera)

Se é certo que reconhecemos em Orfeu a coragem e a sagacidade para conseguir chegar aos lugares mais difíceis de alcançar pelo poder do seu som, sabemos também que Orfeu não é o mais virtuoso resgatador, pelo modo como, poeta, cede a impulsos e paixões.

Vejam como Orfeu regressa sereno desse resgate operático. Traz as vestes ainda engomadas, tal como no regresso da sua viagem ao Hades, como se voltasse somente acompanhado de uma lembrança.

O que traz consigo, Orfeu, no regresso dessa viagem de resgate?

(espera)

(eco)

Orfeu traz consigo os primeiros ecos do grito operático repercutidos em *L'Euridice* de Jacopo Peri. São ecos ordenados, contidos, pensados. Vemos a palavra elevar-se límpida acima do tecido musical, num canto que se produz em lugares embriagados, não por um instinto de celebração em honra de um qualquer deus de poderes libertadores, mas por uma obsessiva idolatria da palavra e uma não menos cega sede de conhecimento.

O grito parece amansado por esse saber que no renascimento adquire grande importância, em particular num sentido utilitário e prático. Apresenta-se sob a forma de canto educado pela retórica e pela oratória - tidas como fundamentais na educação e na formação de uma determinada cultura, e enquanto caminho para o poder e para as posições executivas e de governo (McLuhan, 1972, p. 202).

O rufar da tragédia aparece aveludado pelas paisagens bucólicas de Ovídio e de Vergílio e aconchegados por uma nostalgia de sons pastoris e formas redondas. É o som de um grito domesticado, transformado em fala e urdido, pensado e desenhado pela mão que prepara, educadamente, cada traço dos seus primeiros ecos.

Nietzsche pergunta-se (-nos) que semelhança encontramos entre a garra do Sátiro grego e a puerilidade deste gracioso pastor e se, ainda que ambos aspirem ao mesmo, poderão recolocar-nos num lugar natural e primitivo. Refere-se ao Sátiro como *tipo primogénito do homem e expressão das suas emoções mais altas e mais fortes, sonhador entusiasta e voz profunda da natureza que proclama a sabedoria, que ficaria mal impressionado com o pastor como fictício e petulante* (Nietzsche, 1999, p. 78).

Responderemos que este foi só o primeiro grito operático e que, deste canto gentil e melancólico brotarão, no futuro, cantos-grito:

(cantos-esperados, cantos-engomados, cantos-falados, cantos-mudos, cantos-rasgados, cantos-novos, cantos-castrados, cantos-silenciados, cantos-fantasma, cantos-previstos, cantos-repetição, cantos-morte. A ópera chama a si todos os cantos, sujeitando-os, porém, ao seu domínio).

Como lugar de partida este é o canto que tomo, aqui, como primeiro canto operático, aquele onde me reconheço e no qual se move um fazer artístico em que me torno reconhecível.

Neste primeiro capítulo procurarei cartografar o jogo operático que me serve de território artístico, subir o volume de alguns dos seus cantos, procurar algumas das suas tábuas de regras, localizar desertos e lugares de atividade sísmica adormecida ou eminente.

Não me proponho respeitar qualquer lógica cronológica, (trazendo-a a jogo apenas quando se me afigurar particularmente importante), mas antes lugares de todos os tempos e cantos.

Faço esta cartografia a partir dos meus movimentos e travessias (travessuras) de artista-performer-criador-educador-escutante, assinalando alguns dos mecanismos desse território, da sua relação com o poder, da sua autonomia, inquietações e acomodações, procurando aferir da sua extensão, conquistas e perdas de território assim como de fluxos migratórios:

uma cartografia de reconhecimento e de porvires.

Começo por acercar-me da palavra trazida para o centro da escuta pela *seconda pratica* e pelas primeiras óperas (1.1.) e vou tentar saber desse silêncio em volta do canto recitado, perguntando de onde vem este canto, sobre que ventos se propôs avançar e de que modos se mantém ressonante.

Através de *Euridice*, de *Orfeo* e da *Messaggera*⁹, escuto o rumor do que se jogava por volta de 1600 pelas vozes de Peri e Monteverdi¹⁰ para saber de onde vem, também, o chão do meu próprio canto.

Depois, dirijo-me para a ópera que acelera furiosamente a partir do final do romantismo europeu para explodir no séc. XX, lançando estilhaços incandescentes em todas as direções. (1.2.) A partir de três mo(vi)mentos, procuro a influência de algumas correntes artísticas no concreto da criação operática, pelo seu acoplar aos ritmos da vida moderna, pela forma como muda a relação com a cor e o ruído: *simbolismo*, *futurismo* e *expressionismo*.

⁹ Três das personagens da ópera *L'Orfeo* de Monteverdi.

¹⁰ A *sinfonia*, abertura de *L'Orfeo*, de Cláudio Monteverdi, é a primeira música que se ouve na ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*

De seguida procuro outras possibilidades do fazer operático nos ventos de *despalavramento* (1.3.) nos seus lugares ramificados, um legado que se mantém lugar central da escuta operática.

Apresento de seguida quatro pequenos *intermezzi* (1.4.) que procuram refletir sobre a presença do lúdico na criação operática. Num primeiro *intermezzo* procuro observar a presença do lúdico no fazer operático: observando-o a partir de fora e depois a partir de dentro (o meu lugar de pesquisa).

No segundo, dou atenção ao rumor dissimulado de alguns mecanismos de *deshudificação* operática.

Seguidamente proponho que sigamos o rasto da tradição, muito presente na ópera, refletindo sobre as implicações que resultam da perigosa proximidade e semelhança entre as palavras tradição e traição.

Num quarto *intermezzo* fala-se sobre os lugares e os motivos que assistem ao nascimento de uma ópera. Questiona-se o lugar da criação, na sua frequente proximidade com determinada esfera de poder. Perguntamo-nos se o compositor operático estará mais perto de *D. Giovanni* ou *Leporello*, ou se será, na verdade, ambos.

Por fim, trazemos a ópera como espaço de surgimento de vozes, do não previsto, do gérmen da voz-criação, da voz reencontro, numa primeira visita à ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I.*



1.1. Levantar a voz

Enquanto tal dizia, acompanhando as palavras com o tanger das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo não buscou apanhar água, fugidia, a roda de Íxion imobilizou-se de pasmo, as aves pararam de debicar o fígado, as Bélides não cuidaram das vasilhas, e até tu, Sísifo, te sentaste sobre o teu pedregulho (Ovídio, 2019, p. 246).

Eurídice

Num tempo em que se desejava ardentemente desenhar a traço fino o contorno da palavra, Jacopo Peri¹¹ partiu em busca do seu próprio canto. Peri, compositor mas também cantor, ensaiou com o seu corpo e o seu canto as primeiras tentativas de um estilo a que chamou *stile recitativo*.

Foi pelo correr do seu sopro que ele intuiu uma espécie de canto falado ou fala cantada onde a prosódia do texto serve de modelo a uma urdidura melódica que nunca se afasta do chão.

(No seu canto, a vegetação é rasa, o terreno pouco acidentado).

É a partir deste seu agir sobre a palavra que Peri compõe e estreia em 1600 a ópera *L'Euridice*, escrita a partir do mito de Orfeu e Eurídice. Apesar de algumas tentativas anteriores, o modo como Peri urdiu o seu *stile recitativo* faz com que *L'Euridice* seja olhada como a primeira de todas as óperas.

Peri, não só criou esse estilo situado entre a fala e o canto, como fez variar a sua abordagem, procurando aproximar a música das nuances do drama (Grout & Palisca, 1994, pp. 322). Com isso inaugura um novo canto, uma espécie de canto-ação, que se revela fértil de novas possibilidades operáticas.

¹¹ Jacopo Peri (1561-1633)

A importância deste passo e as suas repercussões futuras são conhecidas. O emergir deste *'stile rappresentativo'* ou *'recitativo'* é considerado, frequentemente, como *o mais importante ponto de viragem em toda a história da música* (Bukofzer, 1947, p. 25).

Porquê esta importância?

Lembremo-nos de que ao contrário do que acontecia no madrigal monódico ou polifónico, ou nos diversos géneros de polifonia e contraponto, em cujo foco recaía o desenho musical, melódico ou harmónico, esta nova abordagem desenha-se a partir da plasticidade da própria palavra, buscando uma plena aderência a todos os seus ângulos (relembremos a importância da retórica).

Assim, apesar do detalhado gesto musical de Peri, a sua música não coloniza o texto e tenta, sobretudo, fazê-lo cumprir. Esta música é, por isso, tida como inauguradora de uma espécie de canto teatral, um lugar de fala diferente do lugar eminentemente poético ou sonoro de anteriores tipos de canto.

O próprio Jacopo Peri explica este seu canto, no prefácio que escreve para *L'Euridice*, remetendo a sua origem para o tipo de entoação que era usada na leitura dos poemas heroicos. Além disso, Peri faz ainda algumas observações acerca da sua interpretação, de modo a assegurar o efeito imaginado por si. Ele fala num canto em andamento moderado, algo entre os lentos movimentos sustentados do canto e os movimentos fluentes e rápidos da fala¹² (Grout & Palisca, 1994, pp. 321-322). Sobressai, assim, uma ideia de declamação e do oferecer de um tempo para o adensar de sentidos da palavra.

Tirando partido da sua dupla condição de cantor-criador, Peri inicia um movimento na busca de uma teatralização da música, convergente com uma musicalização do teatro (Vieira de Carvalho, 1999, p. 141) dado que a ressonância musical era já audível na palavra teatral, nua por excelência mas investida de um certo canto na sua fala declamatória. O que Peri faz é adensar esta relação entre o canto e a palavra com clara precedência para a segunda.

¹² A partir de um excerto do prefácio de Peri a *Le musiche sopra l'Euridice*, Florença, 1600, trad. In Palisca, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 428-432

Como sabemos persegue-se, com o renascimento, uma reconstituição do teatro grego onde se acreditava que a música tinha grande importância (Harnoncourt, 1993, p. 146). Nietzsche diz-nos claramente que a obra de arte trágica dos gregos nasceu do génio da música (Nietzsche, 1999, p. 137), indo, portanto, num sentido de primazia da própria música como essência do drama. Lembremos também o papel absolutamente central do coro que canta a tragédia, ocupando o vale onde habita o teatro grego e representando o abismo que atravessa toda a tragédia.

O coro assume-se como Dionísio e Apolo travestidos na voz do poeta.

Ao contrário de Peri que assume a palavra, como centro da sua arquitetura, *a tragédia começa por ser primeiro coro e não drama. O coro era o produtor de visões, exprimindo por meio de todo o simbolismo da dança, da música e da poesia* (Nietzsche, 1999, p. 84).

Porém, Peri parte em busca de um terreno onde a palavra - principalmente a palavra teatral – possa exprimir com particular eficácia a sua enunciação musical, e vice-versa. A palavra revela-se elástica pela ligeireza e flexibilidade da carga musical que lhe é derramada e revela-se, assim, mais próxima da ação teatral, mais móvel e livre de um processo invasivo de melodização.

As ressonâncias deste gesto criativo de Peri irão ter repercussões ao longo de toda a produção operática ocidental. Se escutarmos obras como *Pelléas et Mélisande*¹³ de Debussy ou mesmo *Pierrot Lunaire*¹⁴ de Schoenberg, encontraremos esta intimidade do canto declamatório próximo da plasticidade da fala e esta instalação de silêncio em redor da fala.

Peri – Debussy - Schoenberg é, seguramente, uma enorme viagem que valerá a pena cartografar!

¹³ *Pelleas et Mellisande*, ópera de Claude Debussy sobre texto de Maurice Maeterlinck estreada em Paris, em 1902.

¹⁴ *Pierrot Lunaire*, conjunto de pequenos poemas-melodrama de Arnold Schoenberg, sobre textos de Otto Erich Hartleben (a partir dos originais franceses de Albert Giraud), composta em 1912, .

A particular atenção que a música vocal adquire durante o renascimento advém da importância do discurso e da palavra para o pensamento humanista. A relação da música com a palavra deve ser, por isso, exemplar, assim como a poesia e a sua enunciação.

O domínio da palavra cultiva-se com particular fervor. À medida que as novas classes emergentes procuram um maior envolvimento na vida social e política, inspiradas por figuras como Cícero ou Petrarca, valoriza-se a expressão como se valoriza a palavra, enquanto manifestações externas de uma ordem e de uma harmonia que devem imperar nos espíritos humanos e valorizar a ação no espaço comum (Adverse, 2020, P. 17).

Assim, a ópera acabada de surgir em Florença é a imagem acabada desses diferentes planos: o plano social, expressivo, espiritual. A atmosfera musical é plena de ordem, harmonia, poesia, arte.

É nessa Florença imbuída de espírito depurador que o círculo de intelectuais da *Camerata Fiorentina* se propõe combater a complexidade da escrita vocal contrapontística, a qual vê como um exercício de virtuosismo cacofónico destruidor do discurso verbal. É Vincenzo Galilei (pai de Galileu e membro da Camerata), no *Dialogo della musica antica e della moderna*, uma das vozes que formula o desejo de um outro gesto musical.

Impõe-se, defende Galilei, uma música capaz de exprimir e comunicar a força das paixões humanas (cit. in Vieira de Carvalho, 1999, p. 142), objetivo que passa obrigatoriamente, como perceberemos, por uma plena legibilidade e enaltecimento da palavra.

A Camerata grita por essa restauração da palavra nua, inteira, capaz de recuperar na música um lugar de privilégio para a oralidade. Para tal, impulsiona a criação de uma espécie de novo código de escrita musical a que chama *Seconda Pratica*.

Quando a Camerata Fiorentina levanta a sua voz, ela revela-se, assim, monódica, seguindo as suas próprias regras que procuram reaproximar as vozes e as escutas. É daqui que emerge o melodrama, o *Dramma per Musica*, cujo poder estrutural e intensificador assenta na simplicidade da teia musical desenhada pela *Seconda Pratica* (Georg Knepler citado por Vieira de Carvalho, 1999, p. 141).

Assim, assente nos princípios desta *Seconda Pratica*, a ópera que chega pela voz de Peri, passara já pela malha dos madrigais e *entreatos*.¹⁵ O seu prelúdio, pré-ressonância dos primeiros cantos operáticos, sentira-se já nos *entreatos* da corte dos Médicis, cujas ideias cénicas os tinham tornado mais populares do que o próprio drama teatral em que estavam inseridos. Foram, aliás, *entreatos* como *A Peregrina*¹⁶ (Molinari, 2010, pp. 132-133) que trilharam o caminho que desembocou ou na Eurídice trazida à vida pela voz de Peri.

Impunha-se agora a voz de Orfeu.

Orfeu

Seguindo a lógica do próprio mito, e intuindo as limitações que as regras da *Seconda Pratica* impunham sobre ela própria, Monteverdi envia Orfeu para oferecer a Eurídice uma nova vida. Desta vez, sem ceder à tentação de olhar para trás, este *L'Orfeo*¹⁷ revela-nos uma nova potência vital.

Em vez de se limitar a seguir as regras de jogo propostas pela *Seconda Pratica*, Monteverdi decide jogar o seu próprio jogo artístico, rompendo *sem inibições alguns dos tabus da teoria e da harmonia*, “*ao serviço da verdade*” (Harnoncourt, 1993, p. 146), como ele próprio afirmaria.

Como simples jogo de escuta, talvez faça sentido fazermos silêncio e ouvirmos o som da palavra *verdade*. Verificaremos como ele é próximo do som da palavra *liberdade*. Ditos ou cantados a uma certa distância podem até parecer-nos a mesma palavra. Talvez por isso, de modo a distinguirem-se, exige-se uma particular clareza de escrita sempre que elas se fazem música.

¹⁵ Formas dramáticas de pequenas dimensões que, como o nome indica, eram apresentados nos intervalos das peças dramáticas, de maiores dimensões.

¹⁶ La Pellegrina, intermezzo de Girolamo Bargagli de 1589, com textos de Rinuccini e Strozzi, versava sobre o poder da música. Entre as suas personagens estão o céu, a terra, as estrelas, Apolo ou as Musas. La Pellegrina

¹⁷ A *sinfonia*, abertura de *L'Orfeo*, de *Cláudio Monteverdi*, é a primeira música que se ouve na ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*

Porém, aqui, é talvez essa clareza que as revela ainda mais próximas; na escrita de Monteverdi, essa semelhança sonora floresce.

Ao serviço dessa suposta *verdade*, Monteverdi decide contornar os dogmas estilísticos e formais da Camerata, cujas criações se assemelhavam, de algum modo, a uma simples sequência de recitativos, e joga um novo jogo somente seu.

Ao contrário dos florentinos, Monteverdi começa a atribuir à música um papel mais relevante, a partir do momento em que classifica o seu *L'Orfeo* como *favola in musica* e dando à personagem *Música* a função de anfitriã que Peri (e Rinuccini), por exemplo, havia(m) atribuído à personagem da *Tragédia*.

O que Monteverdi nos traz é uma música disposta a reatar a sua relação íntima com a verdadeira essência das coisas do mundo, de que nos fala Nietzsche (Nietzsche, 1999, p. 132).

A sua música pretende assumir-se como profunda e real necessidade humana que não se limita a ilustrar a ação. É ela que é chamada a erguer o drama, elaborando-se através de uma espécie de *stile drammatico*, em vez do *stile recitativo* de Florença.

Os seus recitativos são menos simétricos e monótonos, são mais livres, o que lhes permite caracterizar os personagens na diversidade da sua escrita:

Orfeu é, pode dizer-se, graças a Monteverdi, o primeiro grande protagonista do género operático, a primeira personagem com uma perfeita individuação psicológica.

Mas Monteverdi destaca-se igualmente na importância concedida aos coros em *L'Orfeo*. Oferecendo-lhes uma escrita variada, ousada, implicada no drama - contrastando de forma flagrante com os florentinos que, imbuídos do espírito da *Seconda Pratica* haviam reduzido o papel do coro a uma insípida presença – Monteverdi resgata para o coro uma importância mais próxima daquela que lhe era atribuída na tragédia grega.

O jogo operático de Monteverdi é, assim, transversal. É como um poderoso gesto de *desocultação* da própria monodia.

Monteverdi *desoculta* o que estava escondido debaixo de regras e princípios dominantes e escuta, somente, a voz da sua mão. É ela quem realiza a junção do recém-descoberto canto falado dramático com outros elementos típicos do renascimento,

sobretudo as danças e os madrigais (Harnoncourt, 1993, p. 146), elementos fundamentais no regresso às essências do mundo, pela proximidade ritual com o homem.

Harnoncourt, cujo prolífico trabalho musicológico é validado por uma ainda mais relevante prática musical¹⁸, realça em *L'Orfeo* diversos aspetos inovadores: a sua linguagem rítmica e harmónica, a sua condução melódico-declamatória e a interpretação musical numa linguagem sonora inaudita até então (Harnoncourt, 1993, p. 146). Ou seja, Monteverdi acabava de criar a ópera, enquanto ideia de objeto teatral e musical total, a qual nos habituaremos, depois, a escutar e a cantar.

A importância de *L'Orfeo* é universal.

Fernando Lopes-Graça¹⁹ escrevendo sobre a obra realça a sua força dramática *real* e o perfeito delinear dos seus personagens, relevando ainda a originalidade do papel da orquestra que considera capital (Lopes-Graça, 1977, p. 115).

Na sua coragem de assumir a transgressão das regras de um jogo recém-criado, acrescentando-lhes a sua própria leitura do drama, ele redefine o território operático e, mais do que isso, ele oferece-lhe um fôlego a partir do qual a ópera pode iniciar um caminho de permanente transformação.

A forma como assumiu uma construção operática contornando os padrões vigentes, decidindo sempre seguir livremente o seu pensar artístico de compositor e intérprete, fazem de *L'Orfeo* uma obra sem tempo definido, dramaticamente e, sobretudo, musicalmente.

A paixão que desperta hoje como ontem parece advir somente do seu poder, enquanto objeto artístico que se afirma um em cada presente, estando muito para além de um simples interesse de carácter museológico.

L'Orfeo define uma voz rea para a voz que no mito só podíamos imaginar. Uma voz que num primeiro momento se silencia até às profundezas do Hades com a chegada de uma avassaladora presença de outra voz. Uma voz feminina como a que estremece o Rei de Calvino.

¹⁸ Nikolaus Harnoncourt é reconhecido pelo seu trabalho de releitura musical histórica de partituras fundamentais como a da Paixão Segundo São Mateus, de Bach ou de *L'Orfeo* de Monteverdi.

¹⁹ Fernando Lopes-Graça (1906-1994) compositor e musicólogo português com uma vasta obra escrita em ambas as vertentes.

La Messaggera²⁰

Poderíamos aventurar-nos a dizer que a voz desta *Messaggera* é a presença feminina mais pungente de toda a ópera renascentista (ou mesmo de toda a ópera!). Em redor da sua fala ergue-se um dos mais profundos silêncios de toda história da música, do qual somente se aproximam os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio desejados por John Cage²¹.

Mas, ainda que discreta no âmbito criativo, a presença do feminino na ópera renascentista não se circunscreve ao canto e à criação de silêncios através dos poderes desse canto. Apesar dos círculos intelectuais e lugares de decisão serem lugares do masculino, algumas mulheres deixaram a sua marca na criação operática.

Tirando partido da sua condição social ou de um ambiente familiar propício ou mesmo encorajador à sua prática artística, há vozes femininas no renascimento a perfurar a apertada malha de predominância masculina que rege toda a conceção intelectual e artística do movimento humanista. Veja-se o caso de Francesca Caccini²², filha de Giulio Caccini, ele mesmo um compositor central na génese da ópera. Entre outras coisas, muitas delas desaparecidas, Francesca Caccini compõe *La Liberazione di Ruggiero*, tida como a primeira ópera criada por uma mulher.

Logo de seguida chegará Barbara Strozzi²³, também ela filha de artistas e encorajada à criação musical pelo pai adotivo Giulio Strozzi, que nos deixará uma considerável produção vocal.

Estes e alguns outros casos são pequenas exceções num mundo em que são os homens quem decide sobre o som e o silêncio de um determinado tempo e lugar. Em Monteverdi é uma voz feminina que carrega a pesada missão de silenciar a poderosa voz de Orfeu.

²⁰ La Messaggera – personagem de L'Orfeo de Monteverdi que traz a notícia da morte de Euridice.

²¹ Referência à obra 4.33 de John Cage, estreada em 1952, e em que o intérprete não produz qualquer som.

²² Francesca Caccini (1587-1640)

²³ Barbara Strozzi (1619-1677)

Orfeu festeja e canta a felicidade do seu amor com Euridice. Com o olhar perdido nos campos que o rodeiam, ele observa o silêncio bucólico onde faz ressoar a sua voz, única música possível naquele espaço aberto: cenário ideal para a repercussão do som do seu canto.

*Sol per te bella Euridice*²⁴, canta.

Absorto na perfeição do momento (que representa todos os seus momentos), Orfeu não repara como nas suas costas incham já algumas sombras que prometem interferir com a paz da sua música.

Estas sombras parecem, na verdade, um excesso de luz. Preparam-se para desafiar as regras do jogo, fazendo uso do seu poder hipnótico para desenhar um lugar propício à auto-divinização e contemplação em espelho da sua sociedade aristocrática (Molinari, 2010, p. 134).

Procura-se o espanto, o maravilhamento, a excitação de todos os sentidos, que estão muito para além da palavra colocada sílaba a sílaba, palavra a palavra no correr do canto. Orfeu, parece não se aperceber, desta vez, da chegada de uma mensageira que alerta para a chegada de um tufão sensorial:

a luz-ruído vem reclamar o seu espaço no território operático.

É sabido que desde cedo os elementos cénicos de maior espetacularidade garantiram um lugar privilegiado no todo do objeto sensorial que era proposto ao espetador do melodrama.

No âmbito cenográfico, as exigências já se haviam afirmado nos *entreatos*, e começam a ganhar importância na forma lírico-dramática do canto monódico (Molinari, 2010, p. 134).

Buontalenti desempenha um papel decisivo neste processo. Arquiteto da corte havia já desenhado uma série de cenários com mecanismos fantásticos: personagens que voavam

²⁴ “Só para ti, bela Eurídice”, frase do canto festivo de Orfeu que antecede a entrada da mensageira que traz a notícia da morte de Euridice.

pelo espaço cénico, visões de céus imensos com vários níveis de nuvens, sereias celestes, planetas, tronos (Molinari, 2010, p. 132-133).

Sabemos que a ópera permanece associada a uma ideia de sofisticação, à utilização de meios artísticos superlativos e de uma permanente espetacularidade. Há uma certa monumentalidade que está intimamente ligada às expectativas geradas por qualquer ópera erguida em territórios próximos do poder:

Essa monumentalidade pode ser, em si mesma, um justificativo para que ela aconteça.

Mas não incorrerá ela no risco de se ocultar e opacizar, enquanto objeto artístico, pela dissolução de uma parte essencial da sua matéria, nomeadamente sonora, ao ver-se mergulhada nessa camada espessa de ruído sensorial?

Ao jogar-se nesta ampla teia de poderes – artísticos, políticos, sociais e racionais – a ópera arrisca uma real captura ou mesmo um aprisionamento, enquanto se vão jogando posições de relevo nessa teia de relações.

Impõe-se, porventura, o permanente estremecimento, o desvio, a procura ou o erguer de recantos utópicos onde nos reencontremos com o fazer de uma jogo-ópera ou de uma ópera-jogo.

Talvez se exija um agir a partir das impurezas das partituras que, ombro com ombro, continuam a dominar o fazer operático. Ou talvez se possa pensar numa mão que canta e não numa mão que escreve, que possa assim surgir e oferecer-nos uma possibilidade de conhecimento através de uma experiência substantiva, ressonância no corpo, voz única que nos ofereça um lugar único, enquanto seres únicos.



1. 2. Três mo(vi)mentos do meu canto

Poeta (por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela)

Só quisera trazer para o meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento (Barros, 2016, p. 127)

Trazemos para o nosso canto as impurezas das partituras:

são elas o que mais nos fica agarrado aos dedos e à voz (ao corpo) depois de fecharmos esse livro de jogo. Guardo as palavras-impureza, nódoas que extravasam o ondular sonoro do objeto pelo seu jogo:

um dueto de Hindemith (*Wir sind Geschieden*), um dito de Chabrier (*C'est moi, le Roi*), um turvamento de Fernando Lapa (*já viste a Lua, Abel?*)²⁵ É sempre à fala ou ao ruído do gesto que regresso ao que guardo do lugar do performer (enquanto encenador, regresso ao silêncio e ao ruído; enquanto educador regresso à espera e à perplexidade).

É aí que procuro os lugares da diferença, um novo tecer da palavra, um novo modo de a glorificar, extinguir, eternizar ou aniquilar - no som, no ruído, no percurso e na duração da sua efemeridade.

É com esse despojo que reúno momentos que me ajudem a responder à questão das questões:

o que pode uma ópera?

Nalguns momentos a ópera move-se de um modo estonteante e é esse movimento que permite que a palavra largue a mão da curvatura lírica e da cadência brilhante e se

²⁵ Referência a três óperas que habitei: “Neues vom Tage” de Hindemith (Teatro Aberto, 2004), “L’Etoile” de Emanuel Chabrier (Teatro Nacional de São Carlos, 2019) e “Mátria” de Fernando Lapa (Teatro Municipal de Vila Real, 2021)

encontre de repente sozinha, perante si própria, matéria-prima de artesãos ávidos pela descoberta de outros insondáveis poderes:

O que fizeram Debussy, Ligeti, Xenakis, Berg, Malevitch? O que fizeram Maeterlinck, Kandinsky, Marinetti, senão incendiar a pergunta: *o que pode uma ópera?*

Ao despoletar a criação d'As *Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* fui em busca dessa pergunta em inúmeros lugares. Nalguns deles, em particular, a minha pergunta encontrou ressonâncias que se repercutiram na expansão do (meu) dizer operático: no expandir do seu sussurro, na veemência do seu grito, na chegada do ruído, no desenjaular de conceções cénicas, visuais e performativas unívocas.

Parei diante do *Pelléas*, do *Wozzeck*, do *Barba-Azul*, da *Vitória sobre o Sol*, do *Le Grand Macabre*, das experiências à volta da cor de Kandinsky ou Schönberg.

Trouxe três mo(vi)mentos com particular influência no decurso do meu labor operático: *simbolismo, futurismo e expressionismo*.

o *movimento simbolista* merece um primeiro olhar atento na criação operática do início do século XX, porque é onde se inscreve a linguagem teatral de Maeterlinck que oferece a Debussy o seu *Pelléas et Melisande*, ópera de rutura na sua estrutura e linguagem musical e narrativa.

O próprio Debussy afirmava sonhar com poemas que *forneçam cenas móveis, onde os personagens não discutem e passam somente pela vida e pelo destino* (Tubeuf, 1942, p. 8).

Ao contrário da ópera que se via e ouvia, obediente a uma estrutura narrativa linear, o *Pelléas* de Debussy propõe-nos um lugar estranho e formalmente sem precedentes - sem modelo, nem sequência (Tubeuf, 1942, p. 6). Sem surpresa, será essa estranheza a originar as violentas ondas de choque que agitaram o público da sua estreia parisiense, em 1902.

Onde está a estranheza deste *Pelléas et Melisande*?

Estará, em primeiro lugar, nesse pudor e horizontalidade expressiva. No modo como ela nos transporta para um não-lugar e um não-tempo, através de uma rarefação e silêncio que rompem violentamente com a pesada máquina passional da ópera romântica.

(Pensemos em Puccini ou Leoncavallo, ou numa via diferente, Richard Strauss, porventura os seus contemporâneos mais proeminentes).

A ópera de Debussy revela uma intimidade única com a imprecisão e fragmentação da linguagem teatral de Maeterlinck (Tubéuf, 1942, p. 8). Kandinsky afirma que na escrita de Maeterlinck, uma palavra que à primeira vista parece neutra, emite um som lúgubre. Outra, de uso corrente, pode dar uma impressão de desespero ou irremediável tristeza (Kandinsky, 1996, p. 50). É a mágica da palavra da poesia simbolista de que fala, igualmente, Susan Sontag (Sontag, 2009, p. 10) que faz com que as cenas do *Pélleas*, pareçam terminar sempre com sinais de suspensão, longe da agudeza do ponto final.

É neste lugar de nenhures, povoado por personagens que se afiguram simultaneamente misteriosos e universais, com nomes ostensivamente estranhos, aos quais não somos capazes de associar um passado, que Debussy encontra a possibilidade do seu longo recitativo (Peri, estás aí?).

Fiel a uma espécie de anti-lirismo da sua melodia, Debussy não cede a qualquer excesso dramático. Como ele mesmo refere: *a melodia, se assim posso dizer, é quase anti-lírica. Ela é impotente na tradução da mobilidade das almas e da vida.*²⁶

Debussy vem, então, oferecer à ópera uma outra via, com este objeto de pudor, de delicadeza no tratamento da matéria dramática e de recusa a todo o efeito exterior (Lopes-Graça, 1992, p. 85). Num contexto apegado ainda ao grande efetivo romântico, à grande emoção, ao poder da massa orquestral e ao grito operático, ele oferece-nos a possibilidade de uma ópera impregnada pelo silêncio que o simbolismo trouxe dentro da sua poesia, (Sontag, 2009, p. 10) inaugurando uma outra relação da escuta com o canto operático.

Debussy não distorce a palavra nem o som:
ele acalma-o, foca-o, intensifica-o, escuta-o.

²⁶ Publicação de Claude Debussy no jornal Le Figaro de 16 de Maio de 1902 (<https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2017/04/28/26010-20170428ARTFIG00348--pelleas-et-melisande-claude-debussy-repond-aux-critiques-dans-le-figaro-en-1902.php>) creio ser necessário colocar a data da tua recolha.

o movimento futurista traz importantes repercussões na produção musical, sobretudo pelo modo como redefine a relação entre a escuta e o ruído que a assedia.

Na ópera, a presença do movimento é discreta, mas marcante, em todo o caso. Em particular sublinha-se a criação de *Over the Sun*, ópera estreada em 1913, em S. Petersburgo, criada por Aleksei Kruchenykh (libreto) e Mikhail Matyushin (música), num projecto desenhado por Kazimir Malevich e por um grupo de artistas *avant-garde*. Menor impacto teve em Itália, *L'Aviatore Dro*, de Balila Pratella.

Porém, a importância destas experiências vai repercutir-se de variadíssimas formas ao longo de muita da sua produção posterior, ao nível sonoro, concetual e da implicação do espetador.

Tal como ficara expresso no manifesto de Marinetti, o movimento propõe-se combater o lugar da tradição, apelando *ao salto dinâmico para o vazio da criação total, para lá de todos os campos explorados* (Ferrando, 2012, p. 22). Apela-se a uma criação artística que seja capaz de exigir *uma nova sensibilidade, um “eu” menos distraído, uma imaginação ampliada*. (Ferrando, 2012, p. 23)

Procura-se uma criação capaz de provocar os sentidos e as inteligências e de tirá-las do simples modo contemplativo.

Balila Pratella, em 1910, com o manifesto *La Musica Futurista – Manifesto Tecnico* tece algumas considerações ligadas à linguagem musical e reclama atitudes drásticas, reclamando, por exemplo, a urgência em fechar os conservatórios e academias. É vincada uma ideia de rutura para com a tradição associada a esses lugares, tantas vezes propícios a uma adormecida repetição.

Pratella destaca o potencial da ópera para passar a mensagem futurista e apela a que se rompa com o seu legado histórico. Entre outras ideias, defende o *fim do reino do cantor* – elemento sobrevalorizado na criação operática tradicional e cuja importância deve ser a mesma de um instrumento da orquestra (Pratella, 1910).

Facto importante é o de que o compositor deve também assumir-se como libretista (Pratella, 1910) de modo a que nenhuma interferência afete os princípios fundadores do objeto operático. Pratella defende igualmente que o compositor de ópera deve atrair *para a órbita da inspiração e da estética musical todos os reflexos das outras artes* –

concorrência potenciadora da multiplicação da eficácia expressiva e comunicativa. Uma espécie de desejo de amplificação do território presente no processo criativo.

Apesar deste ideal de abertura a ópera que Pratella escreve, *Aviatore Dro*, estreada em 1920, não se revela particularmente inovadora ao nível da linguagem musical, nem da sua conceção estrutural. O seu cunho futurista poderá ser reclamado, essencialmente, em dois aspetos particulares:

no uso do ruído como elemento sonoro, e

na aviação – à época, sem dúvida, visto ainda como ideia de um futuro.

O uso do ruído era uma das linhas de força do cânone musical futurista, o qual reclama para o ruído *uma atenção equivalente àquela que prestamos a qualquer peça musical* (Ferrando, 2012, p. 25). Neste sentido, Pratella introduz os *intonarumori*²⁷ em diversas partes da sua ópera, integrando-os como elemento da instrumentação e procurando reafirmar, desta forma, a sua pertença ao movimento modernista.

Exemplo mais consequente é o projeto operático de Malevich, *Victory over the Sun*, cujo grito começa pelo libreto, escrito em *Zaum*²⁸. A ópera começa com a captura do sol, símbolo da decadência do passado, que é sepultado numa caixa de cimento, por um grupo de *Futurian Strongmen*.

A ópera integra personagens como: A Mesma Pessoa (Nero e Calígula), *Viajantes de Todos os Tempos*, *O que Fala ao Telefone*, *Os Novos*. Uma das suas forças vitais desse objeto está, porém, na criação visual (Figurinos, cenografia) de Malevich, pretendendo consolidar a ideia de uma criação multi-artística. Os figurinos – tal como o texto ou a música - apresentam formas geométricas e abstratas. Somente no coro é possível encontrar algumas reminiscências de linhas melódicas.

²⁷ Instrumento gerador de ruídos - como o nome italiano indica - criado por futurista Luigi Russolo, nos anos 10 de 1900.

²⁸ *Zaum* é uma experiência linguística usada pelos cubo-futuristas russos. É uma língua constituída por fonemas que não procura qualquer significado.

O canto alterna aqui entre a fala, o grito, sons da respiração, sons guturais, ritmos percutidos. Mas ouvimos igualmente o ruído com presença no manto sonoro, nomeadamente com o som de um canhão.

Na verdade Tchaikovsky já nos propusera canhões e Haydn brinquedos, mas eles vinham na condição de adorno ou como lugares exteriores a uma massa.

Aqui, o lugar do ruído é dentro da própria massa orquestral.

Observamos as obras de Munch, Kokoschka ou Schiele e cada uma delas, na sobrecarga cromática e no seu traço, conduz-nos a lugares que se nos afiguram trágicos e sombrios. Nelas, cada figura deformada deixa transparecer uma ideia de angústia, de solidão e de silêncio. Mas são reconhecíveis, em cada caso, traços de uma individualidade.

No *movimento expressionista* não se procura uma reprodução mimética de algo mas uma visão única, que siga uma única e determinada *necessidade interior* (Kandinsky, 1996, p. 83).

Há uma liberdade que privilegia o olhar do artista e a rejeição de qualquer disciplina ou regra.

Se escutarmos *Wozzeck* ou *Lulu* de Alban Berg, *O Castelo de Barba-Azul* de Bela Bartok, ou *Erwartung* de Arnold Schoenberg²⁹, parece-nos pressentir esses mesmos lugares de tensão e violência, povoados por atmosferas psicológicas saturadas.

Aqui, a palavra joga um lugar importante. À semelhança de Strauss, Weil, Britten ou Stravinsky, que coabitavam com autores literários da estatura de Hoffmanstahl, Brecht, Auden ou Cocteau, também Berg, Schoenberg ou Bartok encontram na dimensão literária e poética uma das suas principais linhas de construção. É este referencial genealógico-operático que lhes oferece um lugar de representação assídua nas temporadas. Elas mantêm o espectador a par das regras do jogo e, logo, capaz de o jogar.

Ressonância de uma vida social impessoal, sujeita aos efeitos da industrialização e tida como vazia, este fazer sombrio, invade, também, com violência, o ofício operático que encontra no canto uma proximidade aos lugares mais íntimos do sujeito e um espaço

²⁹ Tanto Oscar Kokoschka como Egon Schiele fazem retratos de Arnold Schoenberg.

artístico poderoso para a sua hiperexpressividade, para os excessos cromáticos, tensões emocionais e alterações psíquicas.

Ainda que a pintura seja uma das suas forças artísticas fundamentais³⁰, conseguimos escutar alguns dos trajetos da cartografia do seu artístico, pela voz da mão de Kandinsky. No seu caminho em direção a uma linguagem mais abstrata, Kandinsky sai em busca de um som interior e de uma dimensão espiritual das formas pintadas.

Kandinsky desenvolve uma interessante ideia de paralelismo entre as formas, as cores e o som musical (Kandinsky, 1996, p. 75) que o levou a tentar criar, por exemplo, uma espécie “acordes visuais” através da ressonância entre cores. Desenhar linhas e formas coloridas e fazê-las cantar (McBurnley, 2006).

É neste seu percurso de pesquisa que Kandinsky encontra Schoenberg e descobre no compositor um intenso parceiro de jogo, com quem irá manter uma relação decisiva quanto à troca de ideias e influências, mas também na crítica acérrima que ambos promovem entre os respectivos trabalhos (McBurnley, 2006).

Une-os, sobretudo, um vincado interesse em fundir as diferentes artes (lembremos de que Schoenberg também era pintor). Nesse sentido, ambos tentaram também criar dramas musicais³¹ em que a cor e o som assumissem igual importância.

Ouvir a *cor*. Ouvir o *traço*.

Como as palavras nos trazem outras...

No canto falamos do *coro*. Falamos da *linha* vocal.

Coro/cor, Traço/Linha, palavras que

Desenhamos o som como quem canta um traço ou desenhamos um coro de traços e damos-lhe uma cor.

Atribuir cores ao fenómeno musical não é novo. Rimsky-Korsakov, um pouco antes de Kandinsky, dizia identificar as tonalidades musicais com cores e Scriabin previu mesmo

³⁰ Aqui toma particular relevo a acção de dois grupos:

Die Brücke (a Ponte), com Heckel, Kirchner ou Bleyel

Der Blaue Reiter ³⁰ (O Cavaleiro Azul) com Kandinsky e Paul Klee, mas com colaboradores da área da música como Schoenberg e Scriabin).

³¹ Kandinsky criou “O Som Amarelo” (de um conjunto de quatro obras para o palco inspiradas em cores) e Schoenberg “Die glückliche Hand” (A Mão com Sorte)

para o seu *Prometheus: Poema do Fogo*³², um sistema de iluminação policromático com a intenção de elevar o sentido da música a uma outra dimensão (McBurnley, 2006).

Que ópera poderíamos escutar num painel colorido? Como soaria o seu Coro (cor)?
Como soariam as suas linhas (traços)?

Cage, Stockhausen ou Xenakis desenharam traços que em lugar de representarem sons, vão abri-los:

abrem sons, seres, vozes, corpos e sons, num jogo infinito.



1. 3. Despalavramentos

*Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
Para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo.
(Barros, 2016, p.351)*

³² Obra orquestral de Rimsky-Korsakov composta em 1909-10.

Da sedução da palavra nasceram cantos operáticos que se lhe tornaram aderentes, como os de Peri ou Monteverdi, próximos de uma absoluta pureza discursiva. Noutros cantos, a palavra alargou os seus territórios de ressonância, subiram-se as frequências até lugares próximos do inaudível para o ouvido humano. A certa altura fez-se de cada fala um prodígio:

Rossini, Ravel, Kagel³³, Feldmann³⁴, Purcell, ou Saariaho³⁵ jogaram jogos semelhantes a partir de uma ideia de que a palavra inteira estava dita e ouvida por completo e era assunto encerrado. Era preciso, agora, abri-la e perceber o seu mecanismo interno, as forças que as mantinham unas e onde se situavam esses lugares de articulação. A palavra foi então dividida, fragmentada, repetida, reinventada, deslocada, traduzida e insuflada de novas matérias significantes, de novas poeiras cósmicas, sonoras e lúdicas.

Quando a palavra se apresenta perante Cage, Xenakis ou Stockhausen desconhece ainda o seu papel e qual será o som do seu abrir. Ela foi já mordida por todos os mordedores de palavras e revirada por surrealistas e modernistas, que lhe trocaram a identidade, falsificaram a assinatura e dissimularam a etimologia.

Neste lugar do *despalavramento* brotam objetos operáticos em que a palavra nos é oferecida em lugares inusitados, muitas vezes como simples som ou coisa fragmentada, como matéria-prima em bruto, destinada a colagens, sílabas que se repetem, acentuações que se deslocam, prosódia que se distorce.

Frequentemente é eliminado qualquer traço semântico, qualquer ideia narrativa e nalguns casos inventam-se palavras, rejeitam-se significados, recorre-se ao *despalavramento* de todo o território vocal.

Observemos brevemente três exemplos de diferentes relações com a palavra e com o teatro em objetos operáticos que poderiam encaixar nesta ideia de *despalavramento*:

a *Aria* de John Cage, *Neither* de Morton Feldmann e *Prologue pour un Marco Polo* de Claude Vivier.

³³ Maurizio Kagel, compositor argentino (1931-2008)

³⁴ Morton Feldmann, compositor americano (1926-1987)

³⁵ Kaija Saariaho, compositora finlandesa (1952-2023)

John Cage propõe-nos uma relação de permissividade e atenção auditiva para com todos os sons e ruídos que nos rodeiam. Se o observarmos como arte em contínua transformação eles podem operar em nós de uma forma artística (Ferrando, 2012, p. 30).

O que ele nos propõe a partir de uma sequência de vocábulos.

Ouvimos vogais e que se cruzam - russo, armênio, se espaço à produção de sons e ideias do intérprete/performer e do

O lugar do escutante passa a ser, intérprete, na medida em que ele deve elemento sonoro, com o seu próprio de objetivo ou ideia pré-determinada

Ele deve ser capaz de desenhar o criação do objeto que escuta.

Cage envolve-nos numa relação quer puramente lúdica e sonora. A palavra

elemento elástico, semelhante a um corpo líquido capaz de ajustar-se a determinado recetáculo interpretável. Ela desloca intérprete e espetador do seu território de segurança, oferecendo-lhes, em troca, uma expansão do lugar percetivo e criativo.

Que lugar é, então, reservado ao espetador, no meio deste território movediço? Que liberdade é esta, que lhe é oferecida neste lugar descombinado? Poderá este território expandir-se neste *despalavramento*?

Assistindo a uma ópera no seu sentido mais convencional, com uma coerência narrativa, uma linguagem musical sequencial, uma ordem, a nossa função interpretativa reduz-se, de algum modo, a receber (trata-se de assistir, de ser mero espetador) e

com *Aria* é algo de semelhante, mas fragmentos criados em torno de

consoantes isoladas, idiomas francês inglês e italiano - abre-ruídos, com total abertura às (intérprete/escutante.

simultaneamente, de convocar uma atenção a cada centro, sem qualquer tipo (Ferrando, 2012, p. 31).

seu próprio caminho na

com o texto que se torna-se num

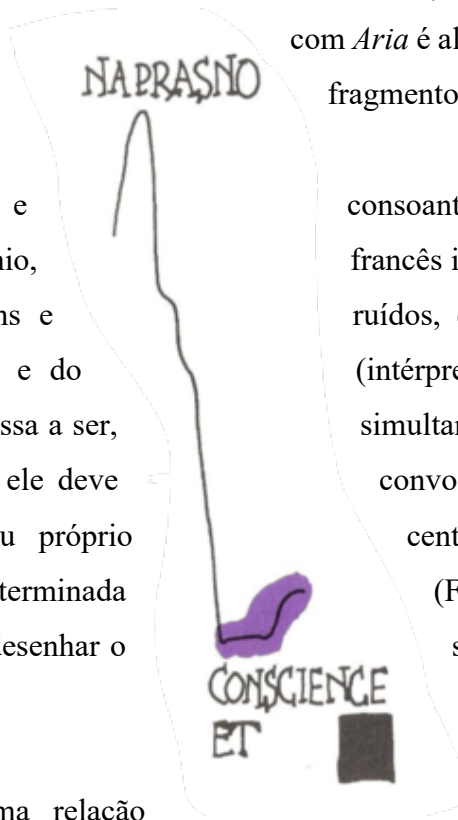


Figura 3 – Signo de ARIA de JOHN CAGE

percecionar um objeto que chega até nós e do qual esperamos que, de algum modo, nos toque ou comova.

Ela impõe habitualmente um fluxo que se move por si, e do qual entendemos o movimento.

Mas John Cage obriga o espetador a desvincular-se da busca de um sentido semântico ou da ideia de uma narrativa convencional. Ele não vê uma história gravada num libreto que se repete a cada apresentação. Ele é arrancado da cadeira, da tranquilidade da escuta contínua e deve decodificar, em permanência, sucessivos fragmentos. Ele é chamado a colaborar numa construção, provocado por breves arremessos, nos quais não se encontra uma lógica imediata.

Trata-se de dispersar a nossa atenção, disseminá-la entre todas as coisas, mantendo-a viva, ativa e desperta. O objeto percecionado produz-se à medida que o nosso território subjetivo diminui e se dissolve (Ferrando, 2012, p. 31).

Trazendo uma ideia muito presente na criação artística do grupo Fluxus, Cage propõe-nos que vivamos, simplesmente, uma experiência que será o resultado do modo como nos acoplamos a ela (Ferrando, 2012, p. 34).

A cada nova performance, pouco mais poderemos reconhecer do que uma estrutura e alguns ecos de palavras. Mergulhamos no universo do *despalavramento*.

Morton Feldmann, em *Neither*, por sua vez, trabalha sobre textos de Samuel Beckett, o que poderia induzir a uma aproximação à ópera da palavra. Mas procuremos o lugar da palavra em *Neither*.

Numa entrevista a Howard Skempton, Feldmann fala sobre a construção da sua ópera e o modo como o texto de Beckett surge na partitura.

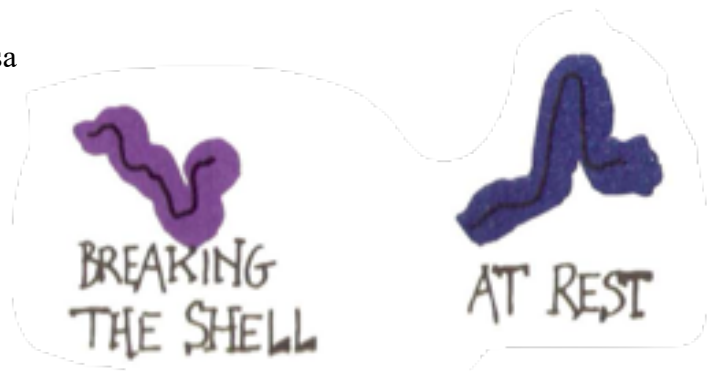


Figura 4 - Notação de ARIA de JOHN CAGE

Comecemos por referir que Beckett, declaradamente, não era um amante do género ópera, nem sentia particular apelo para ver os seus textos musicados. Foi falando com Feldmann e apercebendo-se de que a relação deste com a palavra musicada era, afinal, semelhante à sua que resolveu aceder ao seu pedido para escrever.

Ter-lhe-á dito Feldmann:

*escrevi muitas peças com voz, e todas elas são despalmavradas*³⁶ (Howard Skempton, 1977)

Esta aparente indiferença relativamente ao valor semântico da palavra aparece também quando Feldmann explica que a entrada tardia do texto na música, não se deveu a qualquer ideia estrutural ou teatral, mas simplesmente ao atraso da chegada do texto às suas mãos (Howard Skempton, 1977).

Será então *Neither* um lugar de *despalmavramento*?

Será, pelo menos, olhando à relação entre palavra e música: uma desfragmentação laminar, sem uma outra lógica que não seja sonora e rítmica.

The image displays a musical score for the piece 'Neither' by Morton Feldmann. It features three staves of music, each with a vocal line (marked 'S') and lyrics. The first staff shows the lyrics 'un - heard foot - falls' and 'on - ly'. The second staff shows 'sounds' and 'sound'. The third staff shows 'last'. The music is characterized by complex, irregular time signatures and a fragmented, non-linear structure. The lyrics are interspersed with musical notation, reflecting the 'despalmavrada' (wordless) nature of the piece.

Figura 4 - Excerto de *NEITHER* de MORTON FELDMANN

Feldmann
oprime deliberadamente
qualquer tentativa de
estabelecimento de um sentido
entre a sua música e o texto de
Beckett, optando por dar ao texto um
tratamento meramente instrumental.

³⁶ Tradução livre de "I've written a lot of pieces with voice, and they're wordless"

Referindo-se à primeira secção da partitura, Feldmann fala no canto e nos instrumentos, habitando um mesmo plano. Mas fala expressamente no desejo de que a parte vocal seja cantada e não em *parlato*, apesar da intermitência e da brevidade dos sons propostos na escrita vocal.

Ele vai mudando, subtilmente, o contexto instrumental e a voz permanece como ponto fixo nesse contexto. Segundo o próprio: *eu queria criar a sensação de que ela está a cantar e dar a sensação de que há uma melodia e, porém, não há melodia* (Howard Skempton, 1977, págs. 13-14).

A palavra serve, então, um propósito sonoro. Ela cria ilusões e estabelece lugares de escuta, mas não é ligada à palavra através qualquer fluxo emocional ou significativa. A palavra quer-se simples articulador do canto.

Finalmente, fixemo-nos em Claude Vivier e no seu *Prélude pour un Marco Polo*, em busca de uma outra relação com a palavra.

Sendo uma apaixonado por línguas e pela palavra, Vivier era, ainda assim, um criador inconformado. A sua obra vocal revela claramente o seu particular interesse pelas palavras, pelos dizeres do seu som enquanto pequeno fragmento e pelo poder gerador de um todo com feições linguísticas.

As suas obras aparecem escritas numa multiplicidade de línguas: polaco, latim, inglês ou francês. Elas aparecem isoladamente, misturadas, justapostas e, nalguns casos, Vivier joga com efeitos como o *reverse*, em textos ditos de trás para diante.

Mas o que marca, realmente, a diferença em Vivier e que está particularmente presente no seu *Prelude pour un Marco Polo* são as suas *langues inventées*. (Fig. 1)

E o que são estas *langues inventées*?

Num jogar que parece trazer consigo desde a infância, Vivier propõe-se inventar línguas para algumas das suas obras vocais. Enquanto compositor, estas suas línguas inventadas apoiam-se nos princípios da escrita automática surrealista. Estruturam-se, depois, em técnicas como as do *grammelot*, jogo onomatopaico de sons, onde é usada somente uma mínima parte do léxico (Fo, 1997, p. 76).

O grammelot pode ser observado nalguns jogos teatrais, nomeadamente na *commedia dell'arte* e a sua força reside no poder da enunciação e no uso de onomatopeias que lhe reforçam sentidos.

Esta sua estrutura que é ao mesmo tempo ininteligível mas que traz consigo ressonâncias idiomáticas é aquilo que permite abrir ao público diferentes possibilidade de desconstruções sonoras dos textos e que, simultaneamente, o instiga a partir para uma persecução de sentidos, ainda que de forma instintiva.

(g)
 Bouchara sneu von t(r) euss
 Ḳiordou jreu yos Flietkloss
 Ḳata-i nouss trā yess dja vieu niou jtoustiè
 G̣a nieu stou vlā
 G̣-i jtiè zneu Kakroustikia
 Ṇe tièotébrou tchéé ka keuss ties kouch
 Ṇor tiou chfleu kiardos dio krénélókio
 Ḳatáro-i kátáro-i chiflu miardus do kou
 (mouillé)
 Ṇe-u-ille jdu fleukrinia yo frichtchia
 Stoy kiatchko neu la-i freu kiet chkovrou
 v(r)i boy yak leu jniè

(r) : r roulé [rolled r]
 (g)
 ch : ch dur guttural (voir 'g' hollandais) [hard guttural ch (as in the Dutch 'g')]
 o-i : passage de o vers i [transition from o towards i]

Dans ce texte toutes les consonnes sont dures. On peut aussi utiliser un larynx artificiel, dans ce cas les consonnes seront prononcées fortes et les voyelles très douces. Le laryngophone sera silencieux pendant les arrêts du texte.

[In this text all the consonants are hard. An artificial larynx can also be used, in which case the consonants will be produced loudly and the vowels very softly. The laryngophone should be silent during the breaks in the text.]

durée totale : 80 secondes [Total duration: 80 seconds]

Figura 6— Excerto do texto de *Prologue pour un Marco Polo*, de Claude Vivier

Poderemos questionar se este *despalavrar* não poderá ser, simultaneamente, um novo *repalavrar*, a partir do momento em que o canto continua a oferecer-se com o seu som significativo. E poderemos perguntar-nos se não depositará este som significativo e

repalavrante um diferente poder nas mãos do espetador, transformado em espetador-jogador.

Em *Um Rei á Escuta*, texto de Calvino com uma forte influência nesta pesquisa, o Rei assegura o seu reinado pela escuta de um manto de ruídos dos quais mal se distinguem as palavras. É esse o seu poder: a sua permanente perscrutação das vozes, o seu decifrar do som, o seu criar de sentidos.

Para o Rei de Calvino, o *despalavramento* atíça o espanto e o pensamento. Para o espetador-jogador, o efeito poderá ser semelhante. Dependerá do mover da sua escuta e do seu corpo, disposto a abdicar do seu conhecimento, do seu vocabulário protetor e dos seus mecanismos de descodificação automatizados.

A ida à ópera, como a ida ao teatro é, muitas vezes, a procura do literal, da digestão fácil, após o cansaço do quotidiano, e um jogo, exige jogar.

É então hora de perguntar:
quem joga?



1.4. Jogar à ópera: quatro *intermezzi* lúdicos

Em música e em poesia, o que está dito continua ainda por dizer, por dizer e incansável e inesgotavelmente por repetir.
(Jankélévitch, 2018, p. 36)

Na ópera, joga-se. Um!

(*lembrar-se de Ícaro*)

Lugar poético, a ópera é lugar de jogo:

enquanto apresentação que se abre a um público ou processo de construção de um simples objeto sonoro que se apresenta permanentemente escancarado à divergência ou quando, ainda no campo da imaginação, habita uma cabeça que vai unindo uns primeiros pontos do seu canto, de modo inaudível para o exterior.

(respiro)

A ópera joga-se, e fá-lo em cada um dos seus gestos: criativo, artístico, territorial, ilusório, performativo, social, poético. É nesse jogar³⁷-se que ela faz mover as infinitas possibilidades que a coabitam e que a definem no seu criar e no seu fazer e são elas, ainda, que soletram, passo a passo, a sua *poiesis*, ela mesma uma função lúdica. (Huizinga, 2000, p. 88) Será nesse particular lugar de *poiesis*, na amplitude do seu fazer artístico, que ela encerra o principal da sua potência lúdica?

Saiamos do fazer e comecemos por olhá-la, escutável e visível, a partir do seu exterior. Perguntamo-nos:

para onde orientar os sentidos, perante o canto, o rosto, o mover do corpo, o silêncio, a luz, a sombra?

Em qualquer lugar operático expomo-nos à possibilidade de uma experiência sensível ampla por tudo o que ouvimos, vemos, sentimos, e pelo que vem ressoar em nós. Tornamo-nos território de passagem, superfície sensível sobre a qual age e se inscreve o objeto em curso (Larrosa, 2002, p. 24).

Esse particular modo de ressonância será a nossa experiência operática própria e diferenciadora, tão imprevisível quanto irrepetível. Tal como acontecia com o Rei de Calvino no escutar da voz feminina, estremecendo-o, a ópera oferece a cada presente uma

³⁷ O verbo *jogar* que nalguns idiomas (*play*, *spiel*) é usado com igual propriedade para quem toca um oboé, canta ópera, joga futebol ou faz teatro.

incisão diferente, única na sua forma e sentido mas, mais importante, objeto potencialmente transformador (Larrosa, 2002, p. 27).

Eis-nos num lugar de jogo. Ao assumir uma determinada forma teatral, musical, poética, verbal e visual, ela desloca-nos para um jogar que se dispõe a operar em nós.

Esse é o seu impulso transformador, aquele de que Schiller nos fala como *impulso lúdico* que, atado no objeto operático, faz com que este deixe de ser simples forma ou presença nos sentidos e se torne vivo, - *figura viva*, ainda nas palavras de Schiller – fenómeno estético animado pela arte, pela mão, pela voz ou pelo gesto do artista. (Schiller, 2021, p. 237).

Estamos na ordem do sensível, no universo da experiência e não no das ideias. É um objeto operático, em toda a sua potência lúdica fundamental que vem abrir-nos a uma experiência estética:

vivendo nas nossas sensações, adquire uma determinada forma (nela reside também um impulso formal) no nosso entendimento (Schiller, 2021, p. 237).

A ópera revela-se espaço lúdico. Em cada momento ela é espaço de jogo.

Tudo nela assume uma forma diferente daquela que podemos observar na vida comum, de forma particular, nas suas relações entre lógica e causalidade. (Huizinga, 2000, p.88).

Não será assim quando perante determinado grito ou gesto podemos ou não atribuir um sentido? Não será assim quando as palavras se cantam em vez de serem ditas e quando a música as expande, centrifuga ou tritura, na tentativa de as implicar ou libertar? Não será assim quando as palavras podem jogar-se na boca e expor-se numa infinidade de modos lúdicos?

E não será assim quando as pessoas que vemos nesse canto lúdico, se pretendem outros que não elas e em que nada do que ouvimos vive no universo do real, a não ser no modo como nos fazem acreditar, pelo jogo, nessa falsa realidade?

É um mundo de regras e convenções por romper que se joga no jogo operático de qualquer tempo ou lugar: por Peri, em *L'Euridice*³⁸, por Almeida em *La Spinalba*³⁹ ou por Xenakis em *Le Grand Macabre*⁴⁰, quase quatro séculos depois. Regras jogadas por cada espetador ao longo de todo o tempo em que a ópera se propôs causar espanto ou somente ser jogo de confirmação, pacificação, regresso a casa.

E se olharmos a partir do interior, o seu mecanismo lúdico? Como será o território do jogo operático visto de dentro (daqui)?

No ato de criar, cada novo desejo artístico inicia-se numa qualquer das pontas do desconhecido, diante do ainda oculto e é depois estremecido pelo enigma que brota de cada impulso insuflado que há de criar o círculo de jogo.

No momento de cantar, entramos para o círculo de jogo assim que nos confrontamos pela primeira vez com uma ideia ou representação. O intérprete operático procura essa ideia na representação escrita (partitura), embora o fácil acesso ao audiovisual torne este meio, muitas vezes, hoje, no primeiro ponto de contacto.

A partir desse momento jogamos uma procura de possibilidades. Para cada canto múltiplos fazeres e diferentes questões:

porquê tanto tempo e tanto canto para cada morrer? Porquê redizer o já dito ou dizê-lo daquele modo que não seria o nosso? Onde está, em todo o dito, a distorção, o oculto?

Tornamo-nos aqui no sujeito que se abre, num determinado grupo, ao escarnar das formas e ao labirinto do lúdico. O jogo prossegue, intenso, quando se inicia o pensar-fazer coletivo e procuramos o significar de uma luta, de uma dança ou de um coro, para estabelecer os passos de um dueto ou investigar o sentido de uma didascália. Em todos estes momentos estamos a aceitar um lugar de jogo, movendo-nos numa arena cujo chão é uma película tecida numa espécie de poética operática, muitas vezes armadilhada, codificada, mas que mantém uma permanente adesão ao universo do lúdico.

³⁸ *L'Euridice*, ópera de Jacopo Peri, estreada em 1600

³⁹ *La Spinalba*, ópera de Francisco António de Almeida, estreada em 1739. (gravada para a Naxos em 2012 pelos Músicos do Tejo)

⁴⁰ *Le Grand Macabre*, ópera de Iannis Xenakis estreada em 1978

É neste refúgio do eterno *por fazer* que a ópera se permite a ser jogada e *rejogada* infinitamente. Bastaria lembrarmo-nos de que, sempre que ouvimos e vemos *L'Orfeo* de Monteverdi, desembarcamos num lugar diferente, habitamos muitas vezes outro tempo, e tudo nos é contado por outras vozes que tocam diferentes cordas do nosso (sempre diferente?) sensível.

Mas não é sempre, então, a mesma história de Orfeu contada por Monteverdi, uma só e mesma história com uma só e mesma música, já devidamente decifrada e confirmada por tantas e tantas vozes/vezes?

A resposta é *não!*, bastando isso para dizer que a ópera se sustenta nessa potência lúdica que, apesar de assentar numa repetição, esta *não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna* (Huizinga, 2000, p. 11).

Assim, ela abre-se a uma recriação que nunca o é, no seu sentido estrito, já que os pequenos fragmentos que a formam estão aptos a deslocar-se e a serem jogados entre si, a cada nova ressonância.

Ela pode recriar uma estrutura ou até algumas das suas técnicas e princípios fundadores performativos, mas nunca poderá repetir-se enquanto objeto artístico final porque, enquanto representação, permite-se a leituras díspares e a múltiplas concretizações de uma mesma leitura.

Pensem ainda que tudo o que os artistas têm para aceder à sua representação sonora é uma representação gráfica. Assim, do mesmo modo que não é possível representar uma cor, senão pintando-a, não é possível representar um som, senão emitindo-o.

Tenhamos claro que a representação gráfica de um som não passa de uma simples tentativa de aproximação. E sabemos, por Ícaro, que a tentação a uma excessiva aproximação a algo tão poderoso, pode revelar-se fatal. Assim, respeitemos a distância para cada sol-sonoro representado por meros traços e tentemos, em vez disso, imaginar a sua ressonância mais íntima, somente.

Mas entremos no jogo. Escutemos Schiller, novamente, quando nos diz que o ser humano só o é plenamente quando joga (Schiller, 2021, p. 240). Entremos no jogo na procura do humano que trazemos connosco por *desocultar*.

Na ópera joga-se! Na ópera joga-se ao “Servo e amo” ! Dois!

(*il catalogo*)

Porque nasce uma ópera?

As óperas continuam a nascer abundantemente. Enquanto performer ou criador tomei parte de modo direto ou indireto no processo de criação de um número significativo de novas óperas⁴¹. Apesar de ser um género com uma presença mediática relativamente discreta e um género cuja presença do grande repertório do cânone assume uma grande preponderância na sua atividade performativa, a ópera apresenta uma notável taxa de natalidade artística, se assim se pode jogar.

Fica a ideia de que jogar à ópera continua a ser tido como sedutor para um compositor, seja pelos desafios que a sua criação coloca, seja pelas inúmeras possibilidades postas em jogo pela sua linguagem e pela sua ligação à palavra e ao teatro, que a colocam numa posição particularmente próxima do humano.

Ainda assim, o primeiro impulso para a criação de uma ópera é geralmente exterior ao impulso artístico dos artistas-criadores que lhe dão um som e um corpo. Independentemente da sua escala, a ópera nasce, na maioria das vezes a partir de uma encomenda - prática que, sabemos, se estende a diversas artes, nomeadamente no domínio da arte pública, escultura, pintura...

Há ma instituição política ou cultural, uma companhia ou um teatro que decide levar a cabo a criação de uma ópera e procura criadores.

O compositor entra finalmente em jogo: vai erguer uma ópera:

uma ópera sua?

uma ópera desenhada para *corresponder a determinada expectativa?*

⁴¹ Uma pequena lista de óperas estreadas entre 2008, em Portugal, nas quais tomei parte como intérprete ou criador: *O Outro Fim* – António Pinho Vargas; *Os Dilemas Dietéticos de uma Matrioska do Meio* – Nuno Côrte-Real; *As Sete Mulheres de Jeremias Epicentro* – Jorge Prendas; *Tic-Tac punffft* – Telmo Marques; *O Rouxinol* – Sérgio Azevedo; *Mátria* – Fernando Lapa; *Lugar Comum* – Sofia Sousa Rocha; *Banksters* – Nuno Côrte-Real

uma ópera a partir de...para... com... devido a...?

uma ópera que vai ser escrita antes de ser cantada, podendo assim ser repetida e arquivada, guardada, capturada, somada.

Quando, ainda durante a Idade Média, o poder coloniza e, de algum modo, hierarquiza a criação musical, os músicos mais apreciados ou que cumpriam determinado perfil, passam da rua para as cortes e tornam-se profissionais vinculados a um amo (Attali, 1995, p. 28).

A música torna-se propriedade exclusiva de alguns grupos e passa a ser usada para cumprir determinadas funções. Ela é tocada em momentos precisos que podem ser celebrações, cerimónias dos mais vários tipos, manifestações oficiais, festejos, e escrita com essa mesma finalidade.

Ela passa a corresponder a um fim solicitado e de forma ordeira passa a obedecer a uma partitura escrita para satisfazer os desejos daqueles que são os seus novos proprietários.

Peri ou Monteverdi vivem num tempo em que se encomendam óperas inéditas para a celebração de bodas nupciais das cortes, em cujo prólogo deve constar, muitas vezes, como dedicatória, uma ária de lisonjas ao príncipe (Attali, 1995, p. 31).

De outro modo, todos os compositores tiveram de lidar com este modo de funcionar e forma procurando modos de fixar o seu lugar criativo, expondo-se a um jogo milimétrico com o poder, entre a liberdade e o risco.

Johann Sebastian Bach ⁴²— só para dar um exemplo de um criador que é hoje amado por músicos e melómanos das mais diversas áreas musicais - é submetido a um controlo sistemático do seu trabalho, enquanto assalariado. São-lhe feitos reparos artísticos sobre a estranheza de algumas variações e são-lhe dadas indicações específicas relacionadas com a escrita.

Tal como outros criadores, em todos os tempos, Bach procurou vias de fuga – arte na que Bach era particularmente versado e profícuo, por sinal - para o seu jogo criativo e

⁴² Johann Sebastian Bach (1685-1750)

não se deixou encarcerar pelo agir totalizador do poder ao qual servia e do qual dependia (Attali, 1995, p. 32).

Mas todos conhecemos casos em que esse espaço de criação se revelou tão inconquistável ou inseguro que a solução foi o silêncio, a ironia, a desfocagem, ou a fuga.

Schoenberg, Weill⁴³ e outros compatriotas exilaram-se nos Estados Unidos da América durante a ascensão nazi. Prokofiev, Rachmaninoff ou Stravinsky⁴⁴ fizeram a sua música respirar o mais longe possível da pressão exercida sobre os artistas da União Soviética.

Fernando Lopes-Graça ou Shostakovitch, de modos diferentes, sofreram também eles a violência do controle e escrutínio político.

Não esqueçamos, igualmente, e de forma bem mais transversal, o modo se fez sentir (e ainda faz, embora com menor vigor, como atestam algumas conquistas nos anos mais recentes) uma fortíssima segregação sexual e racial, inibindo muitas mulheres e pessoas de origens não europeias de conseguir um lugar na produção musical e operática, por questões de ordem social, ideológica, cultural, religiosa ou política.

Por fim falemos de Mozart – sempre Mozart – para relembrar o modo como vive um permanente jogo com o poder. Neste jogo, o seu lugar oscila entre os lugares do amo e os do servo, com assinalável destreza e temeridade. No seu jogo criativo, Mozart é ambidextro: num mesmo momento é capaz de acusar com a mão direita e afagar com a esquerda.

Será ele D. Giovanni ou Leporello⁴⁵? Ou será ele *D. Giovello*, ou *Leporanni*, universo feito de ambos consoante domina, decide, engana, ilude ou muito simplesmente cala e obedece?

Talvez todo o compositor operático seja:

amo - enquanto sedutor, jogador compulsivo que faz do seu espaço de jogo o lugar onde respira, sofre, conquista, domina, agride, perde ou mata.

⁴³ Arnold Schoenberg (Viena 1874 – Los Angeles 1951); Kurt Weill (Dessau 1900 - Nova Iorque 1950)

⁴⁴ Serguei Prokofiev (Sontsivka 1891- Moscovo 1953); Seguei Rachmaninov (Starorussky 1873 - Beverly Hills 1943); Igor Stravinsky (São Petersburgo 1882 - Nova Iorque 1971)

⁴⁵ Leporello e D. Giovanni – o primeiro é o servo do segundo. São os personagens centrais da ópera D. Giovanni composta por Mozart sobre libreto de Lorenzo da Ponte. Estreada em Praga em 1787.

servo - enquanto homem encarregado de compor e atualizar o catálogo de conquistas do amo ao qual deve obedecer e a cujas expectativas deve corresponder, abdicando de parte do seu espaço de jogo.

Leporello absorve todos os males e recebe as respectivas punições do seu amo. Ele observa as mãos do seu amo que acariciam, estrangulam, forçam, agridem e exerce o seu papel de cronista assalariado cuja crónica é um catálogo de proezas.

O que ouvimos no catálogo de Leporello⁴⁶?

as conquistas do amo ou as não-conquistas do servo?

a ostentação do poder de um amo sobre todos os servos e servas de outros amos?

o lugar descartável de todo o servo?

a manifestação de um poder que oblitera as vidas dos seus servos pelo engordar de uma lista de conquistas?

uma lista de pequenos jogos dos quais desconhecemos as singulares consequências?

Vejamos o que fez Mozart com este relato que é, ao mesmo tempo, uma página de monstruosidade e deleite. Joga com uma comicidade que dilui o drama do servo, absolve o amo e acentua o silêncio das vítimas transformadas em números. Cria uma espécie de documento musical *excel*, de simples números e factos, sobre os quais não insinua qualquer juízo de valor, que podemos ler segundo a nossa própria perspectiva: uma lista de proezas, de crimes, de artimanhas, de brincadeiras, de jogos?

Por via do jogo, o próprio Mozart sustenta as suas boas relações com o poder ao qual deve servir e coloca-se a salvo dos seus rigores.

Onde se colará o nosso ouvido, trepando e descendo paredes lúdicas?

⁴⁶ A ária do catálogo de Leporello, no qual ele enumera todas as conquistas de D. Giovanni, começa: Madamina, il calogo è questo, delle belle che amò il padron mio; un catalogo egli è che ho fatt'io; Osservate, leggete con me. (Minha Senhora, o catálogo é este; das mulheres que o meu amo amou; eu próprio o fiz; observe e leia comigo.)

Recitativo

Numa espécie de ressonância lúdica do catálogo de Leporello debite-se, numa curta ária, um catálogo cartográfico de alguns jogos e jogares presentes no repertório operático.

Ária

(Madamina...)

...o *travesti* e o *disfarce* são dos jogos mais comuns do repertório operático. Apesar da sua presença ser particularmente relevante no barroco e transversal a todos os subgêneros, encontramos-la ao longo de toda a história da ópera: Mozart (*Cherubino - As Bodas de Figaro*, 1786), Richard Strauss (*Der Komponist - Ariadne auf Naxos*, 1912 ou *Octavian - Der Rosenkavalier*, 1911), Peter Oetvos (*Olga, Masha e Irina - Drei Schwestern*, 1998)

(Osservate...)

...os jogos sonoros dentro ou fora do campo da palavra, tão excitantes hoje como ontem. Encontramo-la em Rossini (sexteto de *La Cenerentola*, 1817), em Sullivan (*ária do Major General em The Pirates of Penzance*, 1879), Offenbach (um dueto entre uma mosca *Júpiter* e Euridice (Orfeu nos Infernos, 1858), Ravel (uma *Rã* que gagueja em *L'Enfant et les Sortilèges*, 1925)

(Leggete...)

...Wagner escreve os seus Mestres Cantores de Nuremberga, em redor de um jogo: um **curso de canto**. Puccini faz o mesmo em *Turandot*, movendo toda a ópera em redor do jogo de **enigmas** que decide sobre o futuro dos pretendentes de *Turandot* e cujo preço da derrota é a pena capital.

(La piccina...)

...jogam-se jogos infantis com Britten (*Albert Herring, The Little Sweep*), jogos de sociedade em Verdi (*La Traviata*); *Donizetti (Rita)* ou em Puccini (*La Fanciulla del West*)⁴⁷. Eles prestam-se a intrincados jogos rítmicos, musicais e dramáticos.

Cabaletta

O jogo abre-se mais, ainda, quando cria um espaço comum entre a plateia, o palco e os bastidores.

⁴⁷ *La Traviata*, ópera de Giuseppe Verdi; *Rita*, ópera de Gaetano Donizetti, *La Fanciulla del West*, ópera de Giacomo Puccini.

Richard Strauss e Hoffmanstahl formam uma das duplas de criadores (compositor/libretista) mais profícuas e importantes da história da ópera. Observando títulos como *Der Rosenkavalier*, *Die Frau ohne Schatten* e *Elektra*, não podemos senão assumir que Strauss é um fino compositor dramático. Curiosa a observação de Debussy, quando escreve: *a sua frente é a de um músico, mas os olhos e o gesto são os de um Super-Homem, como dizia aquele que deve ter sido o seu professor de energia: Nietzsche*, (Debussy, 2000, p. 70) como se o próprio Nietzsche viesse atestar a dramaticidade da sua composição operática.

Em *Ariadne auf Naxos*, Strauss e Hoffmanstahl propõem-nos (1912) um jogo dramático de particular engenho. O prólogo (primeira parte), é passado nos bastidores da criação da ópera que acontece na 2ª parte. Nela, sobressai de modo particular a difícil relação entre ópera e poder. O homem que encomendou a ópera (o homem mais rico de Viena) para entreter os seus convidados, altera permanentemente as premissas da sua apresentação, colocando o compositor em permanente sobressalto e ao sabor dos seus caprichos.

O que resulta deste jogo é uma primeira parte com uma escrita eminentemente teatral, talhada pelos conflitos, dilemas e dramas de um mundo tido como real e uma segunda parte – uma ópera de ato único – que se oferece objeto musical plástico cujo lirismo e temporalidade nos colocam num lugar poético completamente distinto.

Assistimos a algo semelhante em *Let's Make an Opera/The Little Sweep* (1949) de Benjamin Britten. Uma primeira parte em que um grupo de crianças decide jogar a criar uma ópera e uma segunda parte em que essa ópera - *O Pequeno limpa Chaminés* - é apresentada ao público. Também aqui, a música da segunda parte habita uma outra ordem e silêncio.

Mas aqui, há ainda um outro elemento de jogo, que tem uma implicação direta no lugar do público.

Sabemos como o público operático habita, por norma, silencioso e obediente as salas de concerto. Códigos de comportamento impuseram-lhe reações o mais possível, interiores, impercetíveis, não visíveis, nem audíveis (Fischer-Lichte, 2019, p. 79).

Mas sabemos também que a ópera sempre foi um espaço de manifestação efusiva de públicos. A paixão ou desdém do público operático para com os cantores é proverbial.

Em Itália, por exemplo, é conhecida a atmosfera fervorosa e impiedosa de algumas salas, assim como o permanente burburinho: *falam durante todo o tempo e raramente*

ouvem, salvo uma ou duas árias favoritas, conta Burney em 1773. Ou ainda, pelo mesmo Burney: *o barulho durante a representação era aqui horrível, salvo quando se cantava um par de árias e um dueto que punham todos em delírio* (Burnley, citado em Vieira de Carvalho, 1999, p. 40).

Também em Viena o fenómeno parece repetir-se. O Abade António da Costa escreve: *Já não falo no grande rumor que se faz dentro, porque o de fora é tal que quase o encobre todo. E diz mais à frente. Os que vendem sempre a apregoar ao redor dos camarotes, gritando desesperados; quem quer vinho, frutas, doces, etc...* (Abade António da Costa, citado em Vieira de Carvalho, 1999, p. 41).

A ideia de uma sala silenciosa, escura, onde se contempla uma obra de arte começou a ser aprofundada, em particular a partir do final do século XVIII e século XIX⁴⁸. Há uma tentativa de disciplinar o público e o seu território começa a ser progressivamente silenciado e escurecido. Wagner coloca mesmo o público do seu primeiro Festival de Bayreuth (1876) no escuro completo (Fischer-Lichte, 2019, pps. 77-79).

É este o contexto que persiste até à chegada da figura do encenador, no início do século XX. É aqui que a situação começa a alterar-se na direcção oposta: começa a ser estimulada a exteriorização das reacções do público, tomando-as como elemento da própria performance (Fischer-Lichte, 2019, p. 80).

Amplia-se o território de jogo na tentativa de acordar as vozes do lado escuro da sala, do mesmo modo que aquela voz fez com que o Rei de Calvino procurasse a sua própria voz. É a ópera em busca de reerguer escutas e vozes.

Quem o faz de forma determinada é Benjamin Britten quando no seu *Pequeno Limpa-Chaminés* se propõe a fazer cantar o próprio público. Esta proposta de jogo contempla um ensaio para um primeiro contacto com algumas melodias que o público é convidado a cantar, depois, em quatro momentos diferentes de *O Pequeno Limpa-Chaminés*. Esta ousadia lúdica será repetida pelo mesmo Britten, poucos anos volvidos, em *Noye's Fludde*, obra criada a pensar não só na participação do público, mas também de músicos amadores.

⁴⁸ Richard Wagner, no seu primeiro Festival de Bayreuth em 1876, colocou mesmo o público completamente às escuras. (Fischer-Lichte, 2019, p. 79)

Hoje são muitas as experiências semelhantes, nomeadamente em contextos tidos como educativos, de que falaremos mais adiante. Fica a ideia de que a ópera continua aberta aos lugares utópicos, a ser pluriforme, camaleónica, capaz de ser tudo e logo de seguida qualquer outra coisa, enquanto se mantém vivo o seu carácter lúdico, o desejo inalienável de voltar ao zero a cada nova criação.

Na ópera joga-se. Na ópera joga-se? Dois ponto cinco!

(jogo de fora com a cauda escondida)

Se para o cantor, o período de montagens e ensaios de uma grande ópera pode oferecer-se como um dos espaços mais lúdicos de que dispõe numa nova criação, o momento em que se inicia o período de réцитas costuma, subitamente, instaurar alguma sombra sobre esse espaço, acentuando a rigidez das regras do jogo.

Esse momento representa, frequentemente, o apertar de um cerco, uma maior dificuldade em respirar, o implementar da repetição das fórmulas encontradas e o apelo a um escrupuloso cumprir de uma panóplia de gestos e sons sequenciados durante o período de montagem, ou mesmo antes.

O jogo esconde-se, deixando, na melhor das possibilidades, a cauda de fora. O canto passa a buscar a segurança e o automatismo da eficiência e abandona o olhar prospetivo e curioso. Os dias longos, com algum espaço para o convívio-descoberta chegam ao fim e os artistas passam a ver-se, escutar-se, descobrir-se e *co-artistificar-se*, quase exclusivamente em cena para cada nova ronda performativa.

Uma parte do seu sujeito abandona o cantor após o último ensaio.

Peter Brook, que deixou a sua marca nalgumas criações operáticas de referência, aborda este assunto, no campo teatral. Ele descreve um lugar teatral em que *um espetáculo é montado e, normalmente, repetido - da melhor forma e com a maior precisão possível; mas a partir do momento em que está pronto, há qualquer coisa invisível que começa a morrer* (Brook, 2008, p. 19).

Observo a partir da minha experiência performativa, em particular em produções de maior complexidade logística e artística, como as das *temporadas internacionais* de alguns teatros, que o peso da *desludificação* é flagrante. O modo como a complexa máquina é obrigada a mover-se, com tudo o que decorre em simultâneo durante uma performance, obriga a que ninguém perca de vista, a partir de um determinado momento, uma ideia próxima do escrupuloso cumprimento de uma função.

É disto que nos fala Peter Brook; deste diminuir da presença do jogo e do artístico na vivência de cada um dos intervenientes - e no todo, consequentemente - em detrimento de uma presença funcional e técnica, perante o peso esmagador deste organismo em que os meios envolvidos implicam a presença de um inevitável pragmatismo e sentido de dever da parte de todos os envolvidos no espetáculo.

A que se deve isto? Não terá o próprio lugar social da ópera implicações na presença do lúdico?

Pensemos na ópera enquanto espetáculo institucional. Quero dizer com isto, enquanto espetáculo frequentemente capturado para a representação de determinada instituição, nomeadamente, política ou económica, aquilo que, no fundo, os grandes teatros e festivais de ópera são, por norma. Eles são estruturas dependentes de apoios estatais ou municipais ou, numa outra via, do financiamento de privados. É o jogo pela sobrevivência e para a garantia de *budgets* condizentes com as programações que se propõem assumir.

Mas não ficará, assim, a ópera numa posição capturável?

Não correrá o risco de ter de carregar consigo a representação de uma sociedade, de um pensamento cultural ou da promoção de uma determinada imagem política ou civilizacional? Mesmo quando ela se torna, com invulgar coragem, lugar de questionamento, provocação e violência, quando se propõe a desafiar, acusar, estremecer, não representará, ainda, um poder que deseja afirmar a sua tolerância, abertura, pluralismo?

Até onde chega realmente o jogo?

O espetáculo operático obriga-se a uma determinada flexibilidade e adesão quanto às expectativas colocadas em relação às suas reais funções. Falo na cedência a padrões que se aproximem de uma ideia instituída de gosto coletivo, que estejam em harmonia com determinados princípios sociais, morais ou estéticos, que possam, por outro lado, assegurar

uma maior afluência de público e, em consequência, um maior retorno económico capaz de manter o interesse dos investidores.

O jogo esconde a cauda.

Este *desludificar* da ópera revela-se, assim, uma contingência do seu lugar social. Talvez resida aí o motivo para que em cada tempo e lugar, as regras do jogo operático procurem consonâncias com os modelos presentes na vida social dominante: não é aí, afinal, que a ópera tenta assegurar a sua sobrevivência? (Debord, 1992, p. n.d.)

Aproximemo-nos e escutemos a ópera mais de perto, para nos afastarmos do mar sonoro que nos afoga. Atentemos se tudo se resume ao fulgor do seu canto, às suas grandes dimensões e à perfeita ordem da sua escrita. Escutemos o que está para além tumulto e vejamos se a ópera que grita mais alto e que hoje como ontem se senta à direita do poder, não está a dizer-nos, simultaneamente, num sussurro, piscando o olho:

não vos soa o meu canto como um longo monólogo elogioso do poder para consigo próprio? (Debord, 1992, adsofinasd)

Algun de nós reparou neste sussurro quando se senta, direito e silencioso, diante de um monumento operático? Não afirmam as grandes temporadas e festivais, em cada massa coral, abertura, canto de guerra e de morte, a grandeza da civilização ocidental, nomeadamente da Europa?

São estas as regras do seu jogo que se *desludifica* em busca do efeito, da glória.

Há um desejo de causa-efeito a matar o jogo.

Agora, o jogo escondeu a cauda:

É jogo de fora com a cauda escondida.

Na ópera joga-se. Na ópera joga-se? Três e Quatro!

(tra(d) ição)

A ópera mantém uma relação com o passar do tempo que é, de algum modo, um jogar cínico. Ela joga com o tempo um jogo de desordem, assumindo-o e ignorando-o,

exaltando presente e passado, vivendo com o mesmo desejo o novo som, nunca escutado e a replicação dos seus primeiros cantos.

Ela deseja-os de igual modo, replica-os, ama-os, alimenta-se deles. Cada nova proposta operática parece simultaneamente tomada como *criação nova do espírito e tesouro a ser conservado pela memória* (Huizinga, 2000, p. 11). É aí que ela se tece, numa das margens do tempo, habitando o novo sem destruir o velho, mantendo entre eles uma relação de grande proximidade, garantindo que eles se seguram mutuamente pela mão, para garantir os respetivos equilíbrios.

Sobrepovoadas de referências, a ópera constrói-se também através do movimento dessas forças anacrônicas, fazendo com que os seus frutos tenham, frequentemente, um sabor híbrido.

Porém, há um reduto de ordem e entendimento de que não gostamos de abdicar. Observamos a ópera sempre a partir da copa da sua árvore genealógica. Não ouvimos Mozart sem lhe pousarmos na cabeça uma peruca, nem ouvimos Wagner sem o imaginarmos no seu figurino romântico.

À mais pequena brisa, as folhas da árvore genealógica operática produzem ressonâncias de baixo para cima, cronologicamente falando e a ópera desce até nós através de uma representação visual que a torna lugar que é mais de passados do que do presente.

Pensem na tradição do assento anual no teatro de ópera e em como ela representa, em si mesma, o conservar de uma expectativa e a procura de um certo som, de uma certa melancolia.

Pensem nos círculos de poder ou de relevo social e económico que colonizaram a ópera, sentando-se diante dela noite após noite em camarotes e filas ordenadas. (Não será já o ordenar de círculos em filas, um gesto prodigioso da ópera?)

O que procurarão ali, na perfeição sonora de uma ópera? Será o vislumbrar de modelos, o reflexo de uma ordem social, a confirmação de uma origem e de uma sobrevivência? Virá daí o desejo de escutar uma e outra vez a reprodução fiel e ininterrupta da sua colecção de jóias de família sonoras.

Parte da explicação para o expurgar do jogo nalgum do território operático, nomeadamente naquele que habita estruturas institucionais, residirá aqui. Ele advém de

uma necessidade de ir ao encontro de um gosto que é assumido como coletivo. Um gosto que não deve ser perturbado e que é silenciosamente cuidado em permanência, como quem cuida do jardim de um palácio real.⁴⁹

Esse gosto é cuidado por um mercado com poder de decisão e pela pressão dos intervenientes nessa mesma cadeia: programadores, agentes, editores, produtores, na obrigatoriedade de gerar um determinado retorno (Attali, 1995, p. 159).

São eles quem decide acerca do som que deve ser ouvido a cada momento, de forma a manter preenchidas as suas filas alinhadas, com o maior número possível de melómanos e espetadores melomanizáveis.

Para uma maior sensação de pertença e segurança, o programa de sala dá-lhes toda a informação sobre a ópera, o compositor, o contexto social e político da sua criação, a leitura do maestro e do encenador, as notas biográficas dos intérpretes, e os *highlights* da restante temporada.

Esta ópera-museu onde se revisitam cantos inalterados traz ao ouvido o dito de Kandinsky acerca dos museus:

As pessoas, catálogo em punho, vão de uma tela a outra; folheiam-no e lêem os nomes. Depois tornam a sair, tão ricas ou tão pobres quanto estavam ao entrar, e imediatamente se deixam reabsorver pelas suas preocupações, que nada têm a ver com arte. O que vieram elas fazer aqui? (Kandinsky, 1996, p. 29)

A ópera acha-se, frequentemente, na posição de reserva patrimonial como acontece com lugares e edifícios como *Yellowstone*, *La Alhambra*, ou o *Taj Mahal*. Ela preenche uma função cultural que ultrapassa em muito a sua dimensão musical ou artística. Se olharmos à definição de Arendt, a importância deste objeto, enquanto coisa tangível, estende-se ao testemunhar de um passado comum a uma determinada identidade (Arendt, 2014, p. 254).

⁴⁹ Esses jardineiros cuidadores de um lugar de ausências, tecedores de um lugar em espera, tomam parte na estrutura d' *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*.

Interessa sobretudo manter vivo o seu eco, escutando-o como lugar já decidido. Olhar de frente, em filas ordenadas, as suas feições imóveis talhadas pelo tempo, onde permanece uma intocável aura reminiscencial e onde o dever da repetição se torna, muitas vezes, numa inegociável premissa.

A tradição operática pode ser tão poderosa como um dogma, operar como um aparelho de interpretação pacificador e unívoco que beatifica técnicas e canoniza métodos trazidos, alguns, através de um longo e fragmentário processo de tradição oral.

Na arte do canto propriamente dita, em particular na sua abordagem a determinados repertórios, as tradições pairam, manifestam-se como fantasmas. Elas sustentam-se em referências e histórias que chegam de um passado desfocado e transformado numa espécie de mitologia cósmica operática.

São cultivados desvios que não observam, sequer, um desejo de verdade de um outro presente, e que se limitam a reproduzir supostos estilos que, por sua vez, eram já uma recordação de outros, seus antecessores (Brook, 2008, p. 14).

A tradição continua a inscrever-se nas regras de um jogo interpretativo que ela própria se propõe erradicar ao afirmar-se território seguro, verdade alternativa, onde somos instigados a agir mediante uma expectativa de causa-efeito.

Deste modo, aproximamo-nos daquilo a que Peter Brook chama o *Teatro do Aborrecimento Mortal*, sobre o qual escreve, a certa altura, que este aborda os clássicos com o ponto de vista de quem acredita que alguém, algures, já descobriu e definiu como é que a peça deve ser feita (Brook, 2008, p. 18).

Isto cabe na ópera, lugar que é ainda, em grande parte, um museu dos seus clássicos. E cabe nela sob diversos aspetos:

na *criação*, onde se reproduzem modelos de escrita e construção ao longo do tempo ou de um determinado período específico, capitalizando o sucesso obtido com determinadas opções.

na *programação*, onde se repetem títulos década após década, em muitos casos, sem outra razão, que não a de uma pretensa comodidade e conforto do espetador (e do

programador) a quem se oferece a possibilidade do eterno regresso ao mesmo espetáculo operático.

nos lugares da *performance*, pelo modo como a repetição de modos de fazer – cantar ou dramatizar – se inspira, muitas vezes, no fazer de artistas precedentes, contornando a procura de uma qualquer essência viva.

O objeto operático deserta, aqui, da esfera do lúdico, tornando-se num gesto construído e calculado numa lógica a que preside, na outra ponta do fio, uma ideia de certeza, um princípio de causa-efeito. Oferece-se uma ideia em vez de uma experiência.

Ao deixarmos cair o seu carácter lúdico, colocamos a ópera do lado de fora de um círculo onde deve habitar a sua poesia essencial e inerente ao seu fazer. Arredados desse lugar, estaremos a ferir a essência da sua *poiética* e a afastá-la da esfera do fazer artístico.

Ao tornar-se capturável, não impediremos o surgir do canto que nos estremece?

Pergunto ainda, se não poderíamos pensar numa ópera não capturável, incendiada pelo lúdico operático, quando já dela foram ouvidos todos os gritos e todos os sussurros.

E pergunto-me com que regras me poderei dispor a continuar o meu jogar, cantados tantos cantos, jogadas tantas regras e deslocamentos para tão longe do meu ser artístico.

(respiro)





CAPÍTULO 2

2. A ópera de uma escuta só



Figura 5 - Imagem do trono de As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I

Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.
Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer, acende os vaga-lumes.
(Barros, 2016, p. 245)

um voo

Observamos o Rei que escuta aquela voz feminina que lhe chega pela janela do palácio-orelha⁵⁰. O modo como ele se silencia e tenta chegar à outra ponta do fio, como se seguisse um fio de ariana sonoro.

Mas Calvino diz-nos também que a certa altura, na sua escuta, uma parte do Rei *corre de encontro à voz desconhecida* (Calvino, 1995, p.64). Ele sabe que só poderá proceder à procura dessa voz desconhecida enquanto o seu som perdurar.

Este canto tem o dom do efêmero quanto todos os cantos. É isso que faz dele canto livre e capaz de desafiar o poder absoluto do Rei. Ele chega sem aviso, irrompe, surge. Sabendo-se imune a qualquer possibilidade de captura ele voa sem um traçado premeditado.

Deste modo, o Rei não pode apoderar-se dele ou agir sobre ele. A única possibilidade do Rei é tentar que o seu canto se junte àquele canto efêmero, durante os

⁵⁰ É Italo Calvino quem, em *Um Rei à Escuta*, apelida o palácio do Rei de *Palácio-Orelha*

breves segundos da sua existência, e que nessa fusão a sua ressonância estremeça o seu corpo de forma mais duradoura.

Mas o Rei não pode ativar esse canto, recuperá-lo, pedi-lo, ouvi-lo *on-demand* sempre que quiser. Isso transforma o Rei num Rei cujo poder não pode e que só pode fazer uma coisa:

aguardar que esse canto surja, novamente e o estremeça mais uma vez.

É, então, a não capturabilidade de um canto uma outra forma de poder?

O poder de poder ser-se canto novo, primeiro canto, canto não previsto, canto improvável, canto inaugural que autodetermina a sua duração, construção e direção e que decide sobre o seu fim, declarando a sua própria extinção.

Imaginamos este canto de mulher que canta longe do palácio, talhado pela sua própria voz, livre da obediência a qualquer mão autoral, a qualquer percurso pré-determinado por uma escrita pré-definidora. A sua inscrição está somente presente num corpo e num espírito que cantam.

Esse canto é, possivelmente, objeto que brota de uma memória coletiva, que segue uma espécie de partitura informal que cada um reconhece ao ouvido, mas à qual desobedece alegremente, cumprindo somente a sua memória, a sua escuta e o seu canto.

Cada um é, uma e outra vez, um novo autor que reinaugura esse canto que responde a um qualquer desejo intrínseco, que se liberta sem perguntas, canto que conserta, cura ou simplesmente expande.

O que ouvirá o Rei nesse canto que o estremece, nessa voz que parece carregar em si todos os cantos: uma qualquer essência íntima do mundo? A um canto semelhante, do poeta, Nietzsche atribuía toda a força e estilhaço do não premeditado (Nietzsche, 1999, p. 134).

Este canto tem essa força do não premeditado, ardendo no fogo de uma voz livre.

Aquele canto chega até ao Rei pelo seu próprio sopro, não obediente, desapegado de uma intenção, de um cuidado, desligado da razão, expondo algo que está para lá do visível. A sua ressonância é maior do que a fonte:

(como um canto de Orfeu?)

Maria Gabriela Llansol diz que *é possível levar por diante a arte de empregar o fogo, na respiração, no voo da voz, no ritmo do corpo* (Llansol, 2014, p.245). Sempre o corpo e a respiração a atizar o fogo e não o voo planeado, pensado, que segue, disciplinado, uma rota escolhida. O voo de um canto como jogo de procura de um qualquer sentido, num preciso momento em que nos deparamos de frente com a vida parada, ou simples gesto de desafiar do tédio.

O fogo desta voz irradia de um corpo que se canta, empreende um implacável voo e extingue-se, por fim, regressando ao seu corpo em repouso. É o mesmo corpo que agora não animado pelo seu canto se tornou, também ele, corpo livre, impossível de encontrar.

E agora, terminou o jogo?

Devemos pensar, absolutamente, não. Que muito longe disso, o jogo acabou de ganhar uma nova intensidade porque é no silêncio que atinge o seu zénite lúdico. A espera excita o jogo porque este canto mistura-se, agora, com a vida que lhe oferece o seu sopro. São canto e vida a revelarem-se uma só e mesma coisa, cuja intensidade se orienta para algo de que nunca sabemos o limite (Benjamin, 2004, p. 77):

o lúdico habita agora o silêncio que emana desta vida e deste jogo.

Aqui está o poder maior deste canto: ele dispõe da liberdade de escolher ser-se ou não ser-se, sem se deter um segundo na questão de Hamlet. O poder de ocultar-se e desocultar-se, ser simples emanção de um corpo vivo, possuir o inalcançável poder do efêmero.

(E se as partituras, tal como as conhecemos, não fossem outra coisa senão a representação do nosso medo do efêmero?)

Quando essa voz se fecha, regressa o silêncio e não podemos saber se e quando ela voltará a fazer-se ouvir. Depois, invisível, não sabemos sequer onde podemos procurá-la ou recuperá-la e usá-la segundo os nossos desejos.

Resta-nos esperar que ela volte mediante o seu próprio desejo: o desejo de ser canto.

Quantas vezes teremos escutado já este canto? Canto arrebatador, que nos impele a correr na sua direção, que incendeia o nosso próprio desejo de juntar-lhe a nossa voz?

Quantas vezes nos emudecemos, simplesmente pela força de um canto, canto de todos os cantos que escapam às medidas e rigores da escrita:

dos tempos de espera contados, do cumprir de um pré-acordado, de uma previsibilidade, do treinado, do repetido, do aperfeiçoado, do orientado, do já escutado, do cansado, do adormecido, do saído da mão que impôs, que embalou o seu próprio sono.

Que canto se lhe assemelha: o canto do gondoleiro ou o canto dos sapos que inventam a música (Le Clezio, 1988, p. 58)?

(espera)

o caçador de cantos

Uma questão terá de colocar-se:

poderá um Rei suportar esta espera? Será ele capaz de aguardar, somente, determinado canto? Poderá um canto, aliás, fazer-se ouvir sem a permissão ou ordem expressa do Rei?

Podemos imaginar facilmente que um Rei não espera: um Rei quer! Se assim é, ele deverá incumbir, não tarda, alguns dos seus súbditos, da tarefa de tornar esse canto reproduzível. Não faz sentido que algo tão precioso não esteja nas mãos de sua majestade: mas como?

Súbditos nomeados pelo Rei, poderiam sair a procurar esse som, na tentativa de o capturar através de uma gravação. Capturar um som como se captura um pássaro, cujo canto é o único poder e seu último reduto de liberdade.

Assim fez o Imperador da China n'O Rouxinol⁵¹ de Hans Christian Andersen, quem não se lembra da captura do rouxinol e, depois, da primazia daquele rouxinol mecânico imutável, previsível, repetitivo?

Usando um outro processo de captura eles poderiam, igualmente, tentar fazer uma representação gráfica desse canto.

⁵¹ Conto muito apetecível operaticamente, e feito ópera por Stravinsky (1914 - Ópera Garnier), e por Sérgio Azevedo (2022 – Teatro Nacional de São Carlos, processo em que tomei parte, assumindo a encenação)

Existiu um homem chamado Olivier Messiaen⁵² que era capturador de cantos ornitológicos. Reproduziu-os em longos melismas, procurando-lhes uma aproximação através de ritmos e melodias que originavam grafismos de ourivesaria.

(Curiosamente, ele próprio percebeu que um canto de pássaro nunca se repete exatamente da mesma forma).

Seguindo a primeira hipótese, a da gravação, devemos ter em conta um aspeto importante: dada a absoluta liberdade deste canto, teria de proceder-se a uma gravação permanente, dada a imprevisibilidade da chegada do seu primeiro som. Só assim seria possível garantir o registo do poderoso momento de passagem do silêncio à primeira partícula de som do seu canto, o seu surgir (que carrega consigo o primeiro grão da livre decisão de cantar).

Optando pela segunda via, o desafio seria o de captar todo o canto em tempo real, perante a clara vantagem da oralidade em relação à sua representação escrita, no que toca ao tempo de realização de cada uma das tarefas.

Porém, esta representação não seria mais do que uma breve aproximação, uma tentativa de manter viva uma ideia musical. De modo a torná-la reproduzível, o caçador de cantos teria de atribuir-lhe uma estrutura, um tempo, um carácter. Inferir-lhe modos de medir e quantificar o escrito, de modo a fazê-lo cumprir o seu papel com maior exatidão e permitir que se lhe juntassem outros cantos, como o canto do Rei calviniano (McLuhan, 1972, p. 247).

Começa aqui a captura, o inexorável encurtar do espaço de voo, do território de jogo e do fulgor do canto selvagem.

O registo escrito implicaria um trabalho de tradução sonora a cada nova consulta, porque um canto selvagem dificilmente cabe em compassos e figuras feitas de bolas e traços, ainda que estas saíssem das mãos de Kandinsky, abstratas e coloridas.

Em ambos os casos – gravando e registando graficamente - estamos sempre perante gestos de apropriação. Um Rei que pretende capturar um canto de modo a domá-lo,

⁵² Olivier Messiaen, compositor francês (1908-1992)

comandá-lo, torná-lo reproduzível, fazê-lo seu. Este Rei à Escuta não sabe ainda o essencial de uma escuta:

é vital gostar de aprender com a ausência (Llansol, 2014, p. 245).

predadores, recoletores

Este é o eterno jogo entre música e poder. Ambos se prometem mútua e continuamente.

Pascal Quignard conta a história de um tirano que ficou tão deslumbrado com a música de um citarista que lhe prometeu, dinheiro, vestidos, jóias. Quando o músico foi junto dele reclamar o prometido, o tirano respondeu-lhe que já lho tinha dado:

a mesma medida de felicidade que me deste com os teus cantos, dei-te eu com esperanças (Quignard, 1996, p. 74).

Um canto que oferece esperanças:

onde está o poder deste canto, se o poder se afirma poder enquanto prometedor de certezas?

Jacques Attali responde-nos que com a música nasceu o poder e o seu contrário: a subversão (Attali, 1995, p. 15).

A música só se nos oferece como voz-poder enquanto é o sopro a desenhar o seu próprio traço de liberdade e de fuga. Sopro que logo se dilui à sua passagem:

o poder de ser canto e silêncio, mera esperança. Desse modo ela é espaço de poder e de pertença, expressão do humano individual e comum. Nas nossas escolhas musicais definimos igualmente o grupo, tribo ou núcleo social ao qual passaremos a pertencer.

Nos períodos em que procuramos encontrar o nosso lugar social, a música assume-se como agente indicador, matéria de agregação ou de segregação. Sobretudo ela é lugar de subversão e espaço que tenta isolar-nos e proteger-nos de outros poderes. Debaixo desse seu poder sentimo-nos imunes a qualquer outro poder.

Porém, podemos também perguntar, quem nos deu o poder da música? Não poderá ser esse próprio poder uma instrumentalização de outros poderes que pretendem impor-nos um gosto, um consumo? (Imaginamos que sim, por Adorno, por Debord, por Attali.)

Vejamos como ela obtém um atributo de poder quando utilizada na criação e consolidação de uma comunidade (Attali, 1995, p. 16). Sentimo-lo num hino, num canto religioso, num festival de verão, numa cerimónia ritual.

A sua captura, colonização, difusão, massificação, mas também a reprodução de fórmulas, imitação, volume ou permanência são manifestações perfeitas desse poder e da instrumentalização de que é alvo quando colocados criteriosamente no espaço público. Já não é o som que decide o seu próprio fim, mas o poder que instrumentaliza esse som a declarar a sua eternidade ou a sua morte.

Neste sentido, constatamos hoje que a música raramente chega até nós, enquanto gesto de liberdade e de imprevisibilidade. Encontramo-la nessa pureza e não previsibilidade num concerto de jazz, numa certa música popular, em algumas manifestações étnicas, numa *jam session*, nos blues em projetos de música improvisada, no canto espontâneo de uma casa em arrumação:

música que nasce e se desmaterializa por si mesma, que propaga esperanças efémeras que habitarão cada um dos escutantes-ressonantes durante diferentes tempos. Ela propõe-se ser breve, mas em absoluta liberdade. Ser vento invisível e incapturável.

Não esqueçamos, porém que quase toda a música que partilhamos hoje foi já tomada por um qualquer tipo de representação. Podemos ler ou escutar essa música em qualquer lugar, numa partitura, numa plataforma digital, num suporte físico ou numa transmissão, na rua, numa loja, em casa. A partir do momento em que ela se torna reproduzível, não terá já sido capturada parte importante da sua liberdade?

É certo que talvez isso seja mais evidente quando falamos de uma gravação, onde as dobras e vincos ficam impressos de forma indelével. Aí, o efêmero foi, ele próprio, condenado à morte, no paradoxo de tornar um objeto sonoro imperecível.

Mas também numa partitura se define uma forma base de algum modo imutável, apesar das brechas, pontos por unir, somas por fazer, coisas não ditas e abertas à palavra do intérprete, que ficam em aberto em qualquer registo musical escrito.

A juntar a isto, mantemo-nos insaciáveis enquanto predadores e recoletores. Fundamos uma ideia de repertório, tornado infindável, constituído por sons de todos os

tempos e de todos os lugares. Vamos reproduzindo uns e outros num permanente exercício para as membranas do ouvido, incansáveis operadores sem pálpebras que os protejam. O que ouvimos em toda essa música:

provavelmente aquela esperança do tirano

Será por isso que, incessantemente:

escolhemos, reproduzimos?

escolhemos, reproduzimos, capturamos?

escolhemos, reproduzimos, capturamos, reconhecemos?

Neste capítulo começo por abordar a presença da partitura no universo operático e o modo como ela se constitui conquista de uma criação particularmente vinculada ao intelecto e a um ofício e menos ao corpo e a um instinto (2.1.). Seguidamente são analisados os diferentes tipos de partituras que habitam um teatro de ópera e faz-se uma pequena reflexão sobre o modo como a partitura ordena esse próprio espaço operático e vai ocupando e dominando, progressivamente, o espaço criativo. Por fim, identifico o canto não capturado, canto capaz de exercer o poder da sua efemeridade.

Abordo depois (2.2.) duas partituras em particular, de John Cage e Cathy Berberian – *Aria* e *Stripsody* - que serviram de base a um projeto realizado em âmbito educativo. Deste projeto chamado *Cartas a Jovens Poetas* trago uma pequena cartografia dos seus processos de criação e construção, bem como reflexões críticas e algumas ressonâncias a partir de escritos dos alunos e de algumas conversas de avaliação do projeto.

Termino o capítulo com algumas considerações acerca dos Serviços Educativos (2.3.), nomeadamente no que diz respeito à presença da ópera nesse contexto. A partir de algumas experiências pessoais e de alguma pesquisa nasce uma reflexão sobre as dinâmicas que presidem a estas estruturas, atividades, programação, propósitos, opções. Onde reside o artístico, onde reside o educativo, onde



2.1. O som das partituras ao abrir

No museu, conserva-se à força de verniz o cadáver de uma evolução. (Ortega Y Gasset, 1956, P. 173)

o som dos dedos

Esperamos um canto feito liberdade que possa despoletar um novo
jogar:

uma voz chega e incendeia outra voz e ambas ateiam agora um grande fogo que se torna num jogo-fogo-jogo e que só no seu rescaldo tornar-se-á cartografável.

A presença do lúdico na criação operática pode manifestar-se pelo atear do seu canto a outras escutas mas também a outros cantos.

(Uma voz que ateia a escuta de um Rei, mas também a procura do seu próprio canto).

Mas a extensão do território lúdico operático abre-se não só à música como ao gesto, ao dito, ao não dito, ao *despalavramento*, à fragmentação, à simples respiração, ao som das cores.

Construída sobre este terreno amplo, podemos imaginar uma infinidade de possíveis pontos de partida (zeros) para a sua criação:

a partir de um drama ou da música, mas também da voz, do corpo, do silêncio, de uma imagem ou de um som.

Podemos mesmo pensar cada criação como uma nova oportunidade para inaugurar um diferente jogo criativo, suficientemente forte para ser capaz de se desviar de uma lógica

arquitetural dominante, cuja escrita parece seguir com maior confiança o traço escrito do que o grito.

Enquanto habitante do espaço operático em âmbito performativo, criativo e educativo, tenho a percepção de uma norma de criação vigente, cujo protocolo parece inegociável e se repete indefinidamente.

Observo uma criação operática submersa em regras, técnicas, estilos, mapas e modos de fazer que capturam o espaço de jogo. Observo a presença incessante do método, das fórmulas harmónicas, de uma construção formal e dramática a querer-se mais ciência, mais gesto teórico de um criador armado do seu conhecimento (Nietzsche, 1999, p. 144), do que espaço para revelar um sentir essencial.

Uma espécie de receituário preside às lógicas de relacionamento entre os principais agentes artísticos operáticos – libretista, compositor, intérpretes, encenadores, cenógrafos, maestro - num processo de criação que assume, resumidamente três fases de representação.

uma representação escrita, em forma de libreto e partitura

uma representação sonora, aquando da leitura dessa escrita, por cantores, atores e músicos

uma representação sob a forma de objeto musical, cénico e teatral.

O género ópera permanece ainda muito fiel (obediente) a uma sequência de modos de fazer dominantes que se estendem da origem de uma obra até à sua forma final. Trata-se de um legado histórico que pensa a ópera como uma construção, à semelhança de um monumento, e não como um sopro, um acontecimento.

É a mão que escreve, delineando, projetando, e não a mão-que-canta, surgindo, tateando.

Por isso a maioria dos objetos contemporâneos operáticos apresenta mecanismos, linguagens e construções que nos soam complexos. Ouvimos personagens tricotando densas tramas rítmicas, harmónicas ou dramáticas, sucessões de compassos irregulares, fragmentos orquestrais irregulares e sentimos de imediato a presença dessa mão que ordena e enforma o mecanismo sonoro:

os processos criativos apoiam-se num domínio teórico e técnico da escrita musical com uma forte implicação do conhecimento e da razão em todo o seu processo e é de novo a mão-que-escreve a dar forma a um som, antes dele ressoar no seu corpo.

Assim, desconhecemos ainda o som da partitura ao abrir.

Sabemos que existe uma distância essencial entre aquilo que alguém quis definir por signos e o que será escutado. Esse é um espaço de jogo fundamental do fazer operático porque o caminho que uma ideia musical percorreu até à sua fixação é desconhecido daquele que a escuta ou interpreta. Porque aquilo que o compositor escuta na sua cabeça é único e irrepetível, a cada momento.

John Cage sugere que *um compositor conhece a sua obra como um lenhador conhece o caminho pelo qual passou uma e outra vez, enquanto um ouvinte se confronta com a mesma obra como alguém que está diante do bosque e encontra uma planta que nunca tinha visto* (Cage, 2018, p. 7).

Nesta situação, o som da partitura ao abrir será o resultado de uma cadeia de opções. É através dessa sucessão que uma partitura se transforma de obra concebida, em obra tocada e, finalmente, em obra percecionada (Nattiez, 2019, p. 47).

Eis o trilho previsto no mapa:

silêncio

escolha de um tema ou objeto dramático.

escrita de um texto (libreto), por um libretista, a partir desse tema ou objeto dramático, que servirá de base à escrita musical.

composição musical sobre o libreto (note-se que a escrita da partitura - música e texto - pode surgir da colaboração entre compositor e libretista(s), ou ser a criação de um só e mesmo autor).



estudo da partitura e respetiva preparação musical por cantores e instrumentistas.

criação e montagem cénica e teatral do objeto musical e teatral pelos corpos artísticos.

apresentação do objeto musical e teatral ao público.

silêncio

espera (até ao despertar de novo desejo interpretativo).

(dal §)

Foi cumprido o objetivo fundamental de uma partitura; transformar-se numa representação sonora. A partitura é agora fechada e regressa ao seu lugar, ao seu silêncio.

Foi descoberto o som do seu abrir?

Não, foi somente descoberto o som do seu primeiro abrir. Aberta e cantada, a partitura apresenta agora, para além da sua representação original, outras inscrições que pairam sobre os seus signos. Foram criadas a partir das experiências e realizações operadas pelos intérpretes. São sinais de procura, novos registos cartográficos, notas de viagem, indicações preciosas de perigos, traços enigmáticos de um mapa do tesouro. Um mapa de caminhos encimado por uma rosa dos ventos.

A partir de agora, mediante um simples desejo, é possível recuperar o canto contido na partitura. Ouvir-se-á um novo som da partitura ao abrir. Um novo *novo* som.

Para já, a partitura repousa.

os sons do teatro

Para percebermos melhor a importância da partitura numa habitual criação operática, observemos a sua onnipresença num teatro de ópera. Nas suas diferentes formas e funções ela é uma espécie de oráculo presente em todos os recantos do teatro, de onde emanam perguntas e respostas. Ela é receituário, lugar de frustração, livro de horas, carrasco, enigma e silêncio, em cada uma das suas formas. Ei-las:

a *partitura do maestro*, com todas as partes musicais alinhadas verticalmente, a única onde podemos observar tudo o que está a acontecer, musicalmente, em determinado momento. É a cartografia geral de todo o território que confere ao maestro o poder maior sobre o objeto musical e cénico.

as chamadas *partes de orquestra*, usadas por cada um dos instrumentistas. Nelas consta, unicamente, a linha musical do seu instrumento. Esta visão parcial do território

comum (espécie de mapa territorial doméstico) coloca o músico num lugar de cumprimento de um papel específico individual, ao serviço de um todo e num lugar de absoluta dependência do maestro, seu único ponto referencial.

as *partituras vocais*, usadas em geral pelos cantores, coro (muitas vezes, o coro usa partituras onde constam, somente, as partes corais) direção de cena e encenação.

Cada um deles mantém uma diferente relação com a partitura:

os *performers* (cantores solistas e coro) devem abandoná-la a partir dos ensaios de cena; o *encenador*, dificilmente a largará, e enchê-la-á de traços e escritos, registos do seu projeto cénico; o *diretor de cena* registará de forma clara e organizada todas as ações relacionadas com entradas em cena, luzes, mudanças de cenário, etc...

Uma partitura tradicional⁵³ é, para todos os efeitos, um universo de signos. Mas o que fazer com estes signos quando eles se revelam, por natureza, tão incompletos e nos quais parece haver uma relação de vaivém entre significado e significante? Como partir em busca do seu significado, quando algo parece estar sempre em falta?

Numa definição lacónica, um signo é algo que corresponde àquilo que representa (Milner, 2002, pp. 26,35), àquilo que está em falta, e é precisamente nessa ausência que ele pode revelar potência significante.

Assim, a partitura apresenta-nos notas musicais que pretendem significar um determinado som na sua altura e duração. Mas nela podemos intuir também significados associados à forma como esses signos se distribuem na página. Por outro lado, temos igualmente indicações interpretativas que, enquanto potenciais significantes, pretendem traduzir algumas das ideias que movem essa criação, indicações de andamento, dinâmicas, atmosferas, cores, lugares do subjetivo. E encontramos ainda textos, didascálias, destaques, detalhes.

⁵³ Ainda neste capítulo serão observadas partituras com outras características, que requerem outras abordagens.

Os signos são, assim, para o fenómeno musical e consequentemente operático, a ferramenta possível para um criador tornar reproduzível uma sua ideia sonora, na sua história, canto, contexto dramático, tempo.

Mas a representação escrita de um som e mais ainda, de uma ideia sonora afigura-se, desde o primeiro momento, uma tarefa ousada. Toda a pretensão de representar graficamente uma matéria sonora é, por natureza, limitada e enganadora:

limitada porque um som é um fenómeno complexo cujos múltiplos parâmetros são impossíveis de inscrever num simples signo, tanto mais, de um som que habita um contexto sonoro com o qual está intrinsecamente implicado.

enganadora, porque um signo musical não *desoculta* de um som senão uma pequena parte da sua totalidade, que não se pode limitar, nunca, à altura e duração representadas.

Devemos lembrar-nos que na simplicidade da monodia impulsionada pela *seconda pratica*, as partituras das primeiras óperas começam por proporcionar uma abertura na respiração, expandindo o seu espaço em branco e deslocando consigo o ato de cantar.

A partitura expande-se horizontalmente como o diafragma que canta e a sua representação gráfica perde o seu carácter vertical (coisa que o mecanismo de canto não deve perder, porém). Essa expansão horizontal da partitura, abre, ao mesmo tempo, um lugar criativo para o sujeito poder ser, no tempo, na palavra, no canto:

ela expande-se na direção do intérprete.

É o canto que regressa à terra, tornando a habitar o seu lugar perto do *chão* – como esse *cantochão* primitivo. Ele deixa de habitar, engaiolado, os edifícios vocais verticais que se tinham erguido com a polifonia, a alturas de cortar a respiração.

Porém, o adensar sonoro das propostas operáticas virá rapidamente ocupar grande parte do território em branco das partituras de ópera. Adensa-se o rigor, a necessidade de obediência, perante o poder e o peso da busca do Significado. Adensa-se a dor de perder a respiração dos cantos.

Mas a leitura de uma partitura de ópera acarreta consigo outras dores. Ela implica, por exemplo, a dor de uma interpretação. Dor, pelo que implica de perda, ao assemelhar-

se a uma ideia de tradução que tenta estabelecer uma relação entre um signo e um som (Sontag, 2009, p. 4).

Para um artista/intérprete é quase impossível não serem colocadas várias possibilidades de correspondência signos/sons, ele experimenta, ele pensa, ele ousa, mas perderá sempre modos de fazer em detrimento de outros. Por isso assistimos ao longo do tempo a sucessivas versões diferentes de cantos, de canções, tentando erguê-los com novos impulsos criativos e lúdicos.

Na ópera, esta interpretação foge, muitas vezes e em grande parte, da mão do intérprete, ao abrir-se em dois planos: uma interpretação das significações, feita no seu sentido exegético e hermenêutico, cujas leituras mais importantes são, por norma, as do maestro e do encenador; e uma outra, feita através de uma execução performativa, a partir da partitura, lugar, por excelência, dos intérpretes (Nattiez, 2019, p. 47).

Assim, a interpretação de uma partitura operática propõe-se recriar uma determinada ópera, através de figuras da notação musical e de um texto. Neles reside uma essência que se procura resgatar, mas cujo resgate implica uma definição de critérios ou o seguir de critérios já definidos, usando conhecimentos adquiridos por anteriores experiências, pela pesquisa e pelo estudo. E implica colocar em jogo a nossa sensibilidade e, sobretudo, a nossa intuição.

Quando falo em intuição, remeto para uma ideia que prevê sempre e em qualquer caso, uma atividade racional prévia, mas em que somos capazes de, num determinado momento, deter esse processo racional, essa busca cega de uma fidelidade (Ferrando, 2012, p. 98).

Transportando para a partitura a ideia de Larrosa⁵⁴, poderíamos dizer que a fidelidade à partitura é não deixar que os seus signos se solidifiquem e nos solidifiquem.

Há que manter em jogo o espaço líquido da metamorfose, para evitar que aqueles escritos, ainda que verdadeiros, se convertam em falsos ao contentarmo-nos com eles (Larrosa, 2003, p. 40). Procurar por tanto manter o texto musical em jogo, em aberto,

⁵⁴ Larrosa escreve que “a fidelidade às palavras é não deixar que as palavras se solidifiquem e nos solidifiquem” (Larrosa, 2003, p. 40)

alimentando-o de diferentes ventos e ressonâncias, de forma a que ele se mantenha vivo, desperto, ágil.

Tudo isto entra em jogo num processo de interpretação tornando, em âmbito artístico, num elemento altamente identitário e diferenciador, porque permite que em tempos diferentes ou em abordagens diferentes num mesmo tempo, uma mesma representação assuma diferentes feições performativas. Paulo Ferreira de Castro diz-nos que é na interpretação e nas sucessivas transformações dos seus critérios que podemos encontrar o principal motor das grandes mudanças verificadas nas últimas décadas de fazer operático (Castro, 2017, p. 62).

Mas elas podem ser também encontradas no modo como a própria partitura se predispõe a ser um lugar de maior ou menor abertura e proporcionar ao intérprete o capitalizar das suas idiossincrasias, do seu poder criativo e da sua intuição.

Alguns desses exemplos surgem, em particular, durante o século XX, e colocam o intérprete num lugar completamente diferente daquele em que permanecera até ao romantismo.

a mão-que-canta

Cage inventa um diálogo com Eric Satie a partir de escritos do compositor francês. Falam sobre a importância da *re-partida*, sobre a necessidade de recomeçar, sempre, tudo de novo, de reinventar sistematicamente o ponto de partida, rejeitando modelos e processos a seguir.

A certa altura Satie diz mesmo:

Ensine-me algo novo: voltarei a começar do princípio (Cage, 2018, p. 80).

Porquê este insistente regresso ao zero?

O zero é, por princípio, o silêncio imediatamente anterior ao primeiro som. Nesse lugar precioso todas as possibilidades se encontram em aberto. Aí, uma ópera pode ainda ser tudo, pode voltar a pensar-se como simples objeto sonoro, esquivar-se à captura das fórmulas e métodos criativos instituídos.

É, de algum modo, na sua abertura, a promessa de uma nova respiração, onde tudo procura ainda um nome e um sentido, onde podemos optar por não desdobrar os mapas já desenhados e seguir a pulsão primeira do *eu-criador*.

Não será este o lugar por excelência do jogo?

Habitamos uma trama que nos antecede e a cujo fluxo aderimos com maior ou menor resistência, repetindo procedimentos, modos de agir que constituem toda a vida em sociedade. Não dispomos, nessa dinâmica da realidade, da vida séria e útil, desta função *satieniana* “voltarei a começar do princípio”.

É o jogo que pode facultar-nos essa dimensão lúdica suspensiva, onde tudo em redor pode parar de existir e agir sobre nós, para que nos proponhamos construir algo novo a partir de um novo zero, segundo o próprio momento. Reinventar a vida, a relação com o mundo, revirar funções e princípios, inverter os papéis do útil e do inútil.

Fundamentalmente, interessa-me pensar que o zero me oferece essa possibilidade de desocultação de micro-territórios criativos onde o *eu-cantor* pode confundir-se de forma mais espontânea com o *eu-criador*.

Pela liberdade do lúdico, pelas possibilidades de reinvenção do espaço de jogo, o *eu-cantor* e o *eu-criador* escutam e habitam uma respiração comum, desenrolam os seus mapas de desejo e cozinham o brotar de um canto próprio tão territorial como os cantos dos pássaros.

É o *eu-cantor* a procurar num lugar de performance o seu espaço autoral, em plena aderência a um sujeito em estado de liberdade.

Significará isto a abertura de uma via para uma escrita pela voz?

A partitura (como toda a escrita) veio alterar significativamente a relação entre a voz e o corpo. Ela desloca o gesto criativo da voz para a mão e tende a ocultar espaço de jogo na escuta como no canto, forçados a abandonar o seu lugar *zero* logo no momento da partida.

A escrita traz um plano, uma predeterminação. Ela vem impor regras. E se é certo que o jogo implica a existência de regras, não é através delas que chegamos a uma

dimensão lúdica: a regulação ocorre dentro dela. É o espaço lúdico que despoleta a criação, o livre instituir de regras (Alves, 2017, p. 30).

Albert L. Lord, em *The Singer of Tales* toca esta questão a propósito da arte do canto narrativo. Ele vê esses artistas nômadas que dominam a sua arte de cantar aventuras e epopeias muito antes das primeiras tentativas de representação escrita.

Cada um a seu modo repetem histórias e canções, dando-lhes um carácter pessoal, mantendo-as na condição de organismos vivos.

Lord consegue imaginar, até, o desinteresse dos cantores épicos nas possibilidades de uma escrita que ganhava crescente importância. *Talvez eles fossem mais sábios do que nós e soubessem que não podemos manter Proteu em cativeiro; fechá-lo é destruí-lo* (Lord, 1971, p. 124).

A tradição oral permitiu que todos os cantos comuns tomassem diferentes formas consoante o cantor que passa a ser, também, no caso, autor. Ainda que a narrativa se repita, que a melodia seja semelhante, cada um parte do seu *zero* e joga o seu próprio jogo a cada recomeço, em plena liberdade.

Os primeiros registos escritos começam por ser efetuados, provavelmente, a partir de uma determinada performance que, provavelmente, terá sido diferente de todas as outras, como facilmente entenderemos. Um fotograma a querer assumir a representação de uma longa-metragem.

Também poderá dar-se uma performance-ditado, feita em especial para o escriba. Mas aqui, talvez uma performance sujeita a sucessivas paragens para que o processo de escrita seja levado a cabo com sucesso, arriscando, por isso, uma perda do seu ímpeto, das suas nuances e a riqueza de um fluxo intuitivo com possíveis desenvolvimentos.

A partir desse momento, essa será a imagem imutável daquele canto (Lord, 1971, p. 124). Aquela que tomar-se-á como ponto de partida para o seu regresso ao som.

Depois, a escrita irá ainda mais longe quando se antecipa ao canto e, redigidas em silêncio, em meras contas de cabeça, desligadas do canto e do corpo, se transformam em exercícios de composição, que somente depois serão escutados.

A voz deixa de ser a fonte onde, em concha, a mão dá a beber. É a própria mão, agora, que desenha a fonte e define o caminho da água no traçar da partitura. Assim, a voz passa a assumir-se como instrumento de uma mão externa, que escreve.

Falo aqui numa mão associada a um pensamento, a um conhecimento, a métodos ou, se quisermos, associada a uma ciência, a uma técnica. A mão que dedica todo o seu tempo a uma escrita e que, ao fazê-lo se aproxima da ideia de *scriptor* de que nos fala Barthes.

A mão do *scriptor* operático, ao invés de se alimentar de experiências, como acontece com a voz autoral que liberta o seu canto não capturado, vai alimentar-se de recursos técnicos e de gramática composicional. É daí que ele retira a sua escritura, que deve, em geral ser ágil, veloz e efetiva (Barthes, 2004, p. 62).

Ele evita o regresso ao zero, à escuta de si próprio, ao vazio da inocência. Por isso nos parecem tantas criações operáticas simples imitações ou reminiscências de algo já escutado, em todos os tempos, exibindo uma escrita que onde se casam e contestam escritas variadas, mas todas elas citações (Barthes, 2004, p. 62).

De certo modo, o regresso ao zero é um lugar impossível, por tudo o que as nossas experiências depositaram em nós, enquanto performers ou criadores. Mas a fuga à escrita previne o conforto do primeiro traço e a excessiva linearidade desse traço.

Não poderia, a mão-que-escreve, regressar à ideia de uma mão-que-canta?

A escrita (alfabética) destrói toda a voz e origem, diz Barthes. Ela forma um neutro, um composto, um obliquo por onde escapa o nosso sujeito. O mesmo Barthes sugere, ainda, que nela se perde toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (Barthes, 2004, p. 57) E a voz?

A voz, pelo contrário, transporta consigo toda a identidade do corpo, de tal forma que o sujeito é incapaz de lhe escapar. Mesmo a voz operática, ela própria um composto de uma voz selvagem com uma construção técnica de potenciação, revela um sujeito, expõe-no e deixa entrever um plano identitário.

A mão que canta deve poder agir a partir da voz, registrando a traço leve um canto passível de manter-se em permanente jogo com as escutas que a rodeiam, próximas ou

distantes, atentas ou fechadas. É o jogo como afirmação de vida, diz-nos *John Cage, espaço onde a deixamos atuar livremente, por si mesma* (Cage, 2018, p. 12).

Isto dá-nos a expectativa do canto não capturável, guardado somente em nós em pequenas ressonâncias fugidias.

O que seria uma ópera não capturável, escapando-se por entre os dedos no fim de cada escuta e cujo rasto deixaríamos perder, sem qualquer resistência?

Seríamos capazes dessa ópera somente guardável nas memórias e nas vozes, sem o desejo de juntar-se às óperas que se amparam mutuamente, ombro com ombro, nas estantes de partituras e gravações, nem ver-se alinhada por ordem alfabética no catálogo de uma plataforma digital gerida por algoritmos?

Que ópera seria esta, fugidia, não estudável, não reproduzível, não aperfeiçoável?

Poderíamos, talvez, celebrar com ela o surgir de uma música efêmera ou, mais ainda, celebrar a sua ausência, a sua demora, a espera, o tardar do próximo som e um crescente desejo pela sua chegada. Celebrar o seu poder sobre a sua própria vida.

Celebrar a fuga à tirania de uma música omnipresente, de um ruído que oprime em qualquer lugar que julgamos a salvo, de um canto *on demand* que funciona universalmente como uma espécie de um serviço sonoro de entregas.

Poderia ser esta uma ópera-jogo, espaço de acender vaga-lúnicos misturados depois em corrupção por zéfiros livres, não nomeados, ainda, em qualquer mapa de ventos?

surgir

Os lugares não musicais são hoje raros, diz Pascal Quignard, a propósito do seu livro *La Haine de la Musique*, lamentando o facto de a música já não poder aparecer de repente, já não ser capaz de surgir. Quignard lembra-nos que *quando as pessoas iam rezar à igreja e escutavam a única música da semana, ela surgia e emocionava-os porque era escassa*. Era esse desejo que a tornava preciosa. Hoje *ela tornou-se incessante e incapaz de surgir* (Warnken, 2007):

não tem uma brecha por onde irromper.

Imaginemos uma ópera que parte de uma ideia de música por vir, de um som imprevisível, de um canto desconhecido. Uma ópera capaz de prometer o canto, somente: um lugar de *esperadores*, em vez de *espetadores*.

Uma ópera que nos oferecesse a possibilidade de um lugar não musical, que fosse somente o súbito surgir de uma pequena voz num recanto de um enorme silêncio.

Fechemo-nos, por algum tempo, na nossa casa-refúgio, como o Rei no seu palácio-orelha, procurando segurar o poder e o trono. Aguardemos, somente, e vejamos que canto ouvir-se-á.

Não estaremos, porventura, à espera do surgir do nosso próprio canto?

Sobressaltado pela voz que entra pela janela e desejando observá-la, apesar da imprevisibilidade do seu surgir, o Rei coloca-se em permanente escuta. Enquanto voz que vai desenhando um simples vocalizo, ela parece aliviá-lo do peso da semântica que o sufoca dia após dia. As palavras daquela voz são para ele maravilhosamente impercetíveis. Elas são puro vento e puro canto.

Sem saber, aquela voz liberta o Rei de uma violenta sensação de falsidade que pressente em todas as palavras que são ditas pelos cortesãos. Aliás, para o Rei, não são somente as palavras dos cortesãos que são falsas, mas as suas próprias vozes o são, já (Cavarero, 2003, p.9).

Ele já ouviu e reouviu nelas todas as inflexões e enunciações denunciando-as como tal.

A certa altura, o Rei passou a aguardar aquele canto por vir como se aguardasse a materialização de si próprio: sem aquele canto ele passou a sentir-se, agora, incompleto. Na ânsia de se *re-materializar*, ele procura o seu próprio canto, desaprendido no cumprir do seu permanente silêncio real. Percorre todas as ausências que encontra dentro de si, até encontrar o vazio do seu canto:

se o encontrar, poderá reconhecer-se num canto longínquo, canto anterior à sua chegada ao trono. Aí residiu o seu último canto livre, incapturável.

Agora, munido da sua voz, talvez o Rei arrisque um dueto com aquela voz que o inquieta e possa sentir-se parte de um todo, de um ser plural. Estará aí criado o espaço propício a uma dialética do desejo, a uma imprevisão do fruir (Barthes, 1976, p. 37).

Num primeiro momento, este dueto será o juntar da sua voz a uma proposta do canto que lhe chega. É o seguir de uma partitura não escrita, lida através da escuta. O lugar do seu canto busca uma aderência a esse cantochão que já se encontra em movimento.

Todo o seu corpo se centra no mover da sua voz:

as suas mãos estão em silêncio, sem qualquer gesto ou indício de comando.

fazer concha

Poderíamos, poeticamente falando, tentar imaginar as mãos de Monteverdi, Mozart ou Britten? Ou imaginar como seria o seu gesto:

o que diria ele, para além da escrita?

Posto de outro modo:

que voz ouvir-se-ia, para além daquela que inundava as suas cabeças?

Haverá sempre esta voz?

Sabemos, sobretudo, que eram mãos canoras que escreviam o canto no fluxo da sua mais profunda respiração, movendo o pleno do corpo, o ar percorrendo o espaço numa determinada direção, expurgando dor, êxtase e morte com o mesmo fulgor da mão.

A minha voz, enquanto intérprete, cabe em muitas dessas mãos e habitou-as em numerosos momentos. Em particular nas de Monteverdi, Mozart ou Britten, cujo ajuste parece imediato.

Todas as vozes caberão nessas mãos, imagino, talvez pelo modo como elas se colocam em concha, de maneira perfeita, a dar de beber a sua escrita. Ou talvez pelo modo como escutam o som que as bocas fazem ao beber, revelando o seu som humano, corporal, e entendam, aí, que o canto é um gesto de matar sedes, de refrescar vidas por falar. Basta isso para que as suas mãos aprendam o gesto de saciar.

Mas... e as minhas mãos? Não saberão, porventura, as minhas mãos fazer concha de onde beber a minha própria voz? Não são elas, afinal, que habitam na perfeita proporção

do meu corpo e se movem em função dele, numa perfeita consciência de si? Não são elas as primeiras a agir com prontidão perante o medo e a fome ou secundando o grito?

Não poderão, então, beber nelas a voz, o corpo e o gesto criativo de um criador-investigador que entrevê na ópera uma liberdade consentânea com a liberdade da palavra, do jogo e dos ventos que movem a voz?

Jankélévitch, desculpa, por assim dizer, o cantor, pelo seu gesto de se fazer ouvir perante si próprio, distinguindo-o daquele que somente fala consigo, sem a modulação hertziana que define o ato de cantar. Diz ele que *aquele que fala sozinho é louco, enquanto aquele que canta sozinho, como o pássaro, sem se dirigir a ninguém é, simplesmente, alegre* (Jankélévitch, 2018, p. 34).

O motivo para esta gentileza estará na percepção de que o convívio em permanência entre um cantor e a sua voz promove, entre ambos, uma particular intimidade e, nesse sentido, um potencial conhecimento. Aproxima, por assim dizer, a voz das mãos.

Ao contrário do que acontece com qualquer outro instrumento, sujeito e voz ao habitarem o mesmo corpo, ininterruptamente, aprendem a reconhecer os silêncios do outro. Ainda que nalguns momentos se justaponham ou aproximem e noutros se evitem entre si, ergam fronteiras, eles reconhecem-se nas suas faculdades, fragilidades e desejos.

Esta relação é tremendamente significativa. Sabemos como cada voz é um exemplar único no seu mover, na sua identidade, extensão, cor, grão humano, potência. Sabemos como ela tem, igualmente a potência de-não⁵⁵, o seu não-poder ou o seu poder-não. Sabemos também como o permanente trânsito em que nos encontramos, enquanto humanos em permanente construção, obriga a constantes reajustes, de modo a tornar possível uma coexistência.

Neste sentido, a relação de um cantor com a sua voz é um contínuo reformular de um presente que pode ser, assim, presente cronológico ou vocal, consoante a importância da voz na orgânica da sua existência.

⁵⁵ Referência a Giorgio Agamben, no livro *A Potência do Pensamento* (Agamben, 2013)

Para o cantor, esta questão não é de somenos importância. Muitas vezes é a voz que define o nosso tempo e o nosso espaço, as presenças e ausências e é a voz que nos diz se estamos bem ou mal.

Também aqui a voz se diferencia dos outros instrumentos que, nas suas características essenciais - extensão, mecanismo, timbre – mantêm, entre pares, características padronizadas, mostrando, apenas, pequenas flutuações de desempenho perante alterações relacionadas com condições atmosféricas ou com o seu próprio estado.

O cantor conhece, então, o seu instrumento, de um modo particular. Aliás, mais ninguém o habita daquele modo. (Talvez o seu mestre escutador, aquele que guia a sua voz no seu caminho de infinita descoberta, o conheça tão intimamente, mas observando-o, ainda assim, a partir de um outro lugar).

Não poderá a voz guiar, agora, o sujeito? Não poderá ela, dizendo-se, dizer-lhe o que ele próprio sente, revelá-lo perante si próprio, levá-lo mais perto de ser *eu*? Para quê a obsessão por uma mão-que-escreve?

A mão-que-canta poderá procurar dentro de si o canto que as outras mãos desconhecem. A mão deve cantar.

No escuro, acendendo os seus vaga-lumes, a mão deve desenhar o seu canto.

(A mão deve cantar).



2.2. Respirações e um salto no escuro

*É uma grande escadaria, muito grande
Tem mais de cem degraus, todos de mármore
É muito bonita
Ninguém se atreve a usá-la
com medo de estragá-la!*

*O próprio rei nunca o faz
Para sair do seu quarto
salta pela janela⁵⁶*

*Assim, diz frequentemente:
Gosto tanto desta escada
que vou mandá-la dissecar.
Não tem razão o Rei?*

(Cage, 2018, p. 80)

Na música vocal, algumas partituras marcaram uma nova promessa de espaço de cocriação para o intérprete, trazendo-o para dentro de um jogo de signos cujo caráter provocador e instigador os torna aproximativos e indicativos, e não signos destinados a uma estrita obediência. Há nelas uma aura de desejo, uma vontade de erotizar a escrita para atear no artista o desejo de se abrir, expor e aderir ao jogo criativo.

Nelas, os signos parecem rejeitar o seu poder, querer precisamente abdicar da função que teimamos em querer reconhecer-lhes, e serem meros questionamentos, dúvidas, enigmas.

⁵⁶ Tradução própria a partir da edição em castelhano.

Entre partituras de Xenakis, Stockhausen, Cage, Phillips ou Berberian, algumas em particular mantêm uma presença de relativa visibilidade nalgumas salas de concerto. *Aria* de John Cage e *Stripsody* de Cathy Berberian⁵⁷, serão agora aqui trazidas enquanto urdidura que serviu de base à criação de uma performance em terreno educativo.

A principal particularidade destas obras foi já aqui aflorada e advém do facto de as suas páginas impressas não nos oferecerem notas, pausas ou figuras rítmicas, nem conterem particulares indicações interpretativas ou dinâmicas. Parecem não querer indicar-nos o que é pretendido ouvir mas o que é desejável ser dito, tomando o dito como pessoal e negociável, desejável.

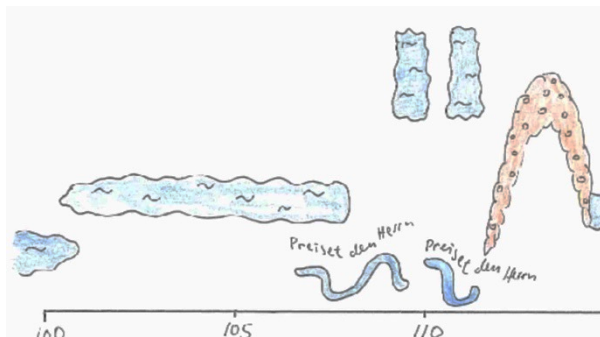


Figura 6 - página de "Gesang der Jüngling" de Stockhausen

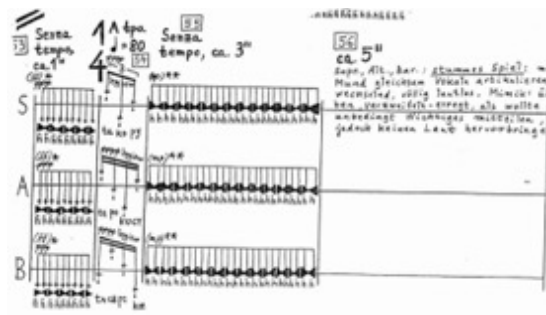


Figura 7 - excerto de "Nouvelles Aventures" de G. Ligeti

Vemos figuras geométricas, linhas, palavras soltas, desenhos. Oferecem, com isso, a possibilidade de um permanente desvelar de leituras, saídas do olhar e identidade de cada intérprete, da sua relação com a ópera, consigo e com todos os estímulos que o rodeiam.

Aflorem-se estes dois casos como paradigmas de um diferente espaço artístico que se abre para o cantor, a partir de dois lugares:

o papel e o corpo ou, se quisermos, a partitura e a criação.

Aria, claramente uma peça para canto, abre-nos, logo à partida, três diferentes possibilidades de jogo:

a execução da peça unicamente pelo canto

⁵⁷ *Aria*, de John Cage foi composta em 1958 e estreada por Cathy Berberian em Janeiro de 1959, em Roma com o uso de *Fontana Mix* (composição electrónica). *Stripsody*, foi composto por Cathy Berberian em 1966.

a justaposição da voz com partes do *Concerto Para Piano*
a justaposição de *Fontana Mix*, com banda magnética.

A representação gráfica de *Aria*, assenta em diferentes tipos de traços, pontos e cores, relativamente aos quais são sugeridos também diferentes tipos de canto ou vocalização, que vão do canto lírico, a outros cantos, passando pelo uso da voz para a produção de diferentes sons e ruídos.

Deste modo, palavras e signos podem ser apropriados pelo intérprete para fins completamente diferentes, num determinado ponto específico ou mediante uma conceção da obra no seu todo.

Aria abre-nos múltiplas possibilidades para uma conceção que pode ser narrativa e sujeita a uma dramaturgia ou assumidamente uma sucessão de fragmentos, mera manifestação sonora. Qualquer ideia dramática deve partir, porém, do próprio intérprete, dado que nenhuma pista é dada nesse sentido.

Cage escreve explicitamente: *todos os aspetos da performance (dinâmicas, etc...) que não estão notados, podem ser livremente determinados pelo cantor* (Cage, 1958).

Colocado perante a partitura de Cage, o intérprete depara-se com uma espécie de jogo de pistas com formas a interpretar e uma estrutura a seguir. A essas formas, imagens gráficas e propostas fonéticas, ele pode responder de inúmeros modos, a única condição é: criar uma resposta.

Não encontramos em toda a partitura nenhuma indicação acerca da altura ou duração exata dos sons, nem do tempo que cada figura deve durar para a sua execução, embora seja sugerida a duração aproximada de dez minutos para a peça, salvaguardando, ainda assim, que este dado é meramente indicativo.

Olhando para os signos representados, todas as decisões de carácter artístico cabem ao intérprete, mediante a ideia de objeto sonoro e, eventualmente, dramático, que pretende conceber, a partir do material imagético fornecido pela mão de Cage.

No caso de *Stripsody*, de Cathy Berberian, a proposta de representação é diferente. Ela recorre principalmente a um desenho do tipo ilustrativo, fazendo aparecer diferentes

figuras. Vemos animais, veículos, um Super-Homem, um Tarzan, onomatopeias semelhantes às das bandas desenhadas, que procuram induzir à produção de diferentes estilhaços sonoros.

É, em todo o caso, uma partitura menos canora do que a de Cage, com uma maior presença de onomatopeias, falas, sonorizações de cenas de teor teatral ou cinematográfico. É esta, aliás, a intenção expressa pela própria autora, de que o resultado sonoro se aproximasse de uma emissão radiofónica.

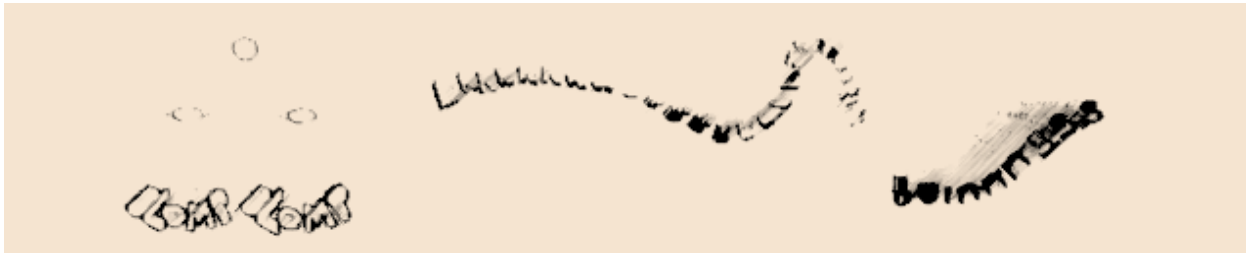


Figura 8 – excerto de “Strypsody” de Cathy Berberian”

Apesar de ser uma partitura com uma finalidade essencialmente sonora, Berberian encoraja, igualmente, que sejam criados gestos e ações que potenciem a performance sonora.

Nestas, como noutras partituras com um carácter mais aberto, o jogo aberto ao intérprete expande-se quase ilimitadamente: som, timbre, melodia, tempo, relação entre os diversos fragmentos, busca (ou não) de sentidos entre eles. Toda uma miríade de lugares criativos são trazidos, generosamente, a jogo, gritando:

salta!

Foi este grito que orientou um projeto realizado em âmbito académico, com o Atelier de Ópera da ESART⁵⁸. Nele, dois dos solos performativos apresentados foram criados a partir de *Arie* de John Cage e *Strypsody* de Cathy Berberian.

Observemos os prodígios desse salto no escuro.

⁵⁸ Referência ao Atelier de criação operática que oriento desde 2015 na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

2.2.1. Carta a Jovens Poetas

baixar a luz

Oriento o Atelier de Ópera da ESART desde 2013 com o qual, ano após ano, são criados e apresentados espetáculos operáticos sob diferentes formas, olhando aos meios artísticos e humanos presentes em cada contingente:

por vezes óperas, outras vezes objetos construídos a partir da sua linguagem. Estes projetos são sempre pontos em redor dos quais gravitam outros planos de pesquisa e conhecimento sejam eles literários, cinematográficos, poéticos, etc.

O projeto *Cartas a Jovens Poetas*⁵⁹ foi construído olhando às dimensões e características específicas da classe de 2023. Na sua essência, cada um dos seis estudantes envolvidos foi convidado a ler *As Cartas a um Jovem Poeta*⁶⁰, de Rainer Maria Rilke e, a partir de impressões de leitura, chamado a criar um solo a partir de música instrumental de Frank Zappa, Stravinsky, Ravel, Ligeti e ainda das obras *Stripsody* de Cathy Berberian e *Aria* de John Cage.

O ato de provocar e sobressaltar jovens artistas cujo âmbito do seu estudo, raramente vai para além da música do século XIX e cujos métodos procuram, sobretudo, um apetrechamento técnico e teórico, deve ser visto como prioritário no processo educativo. É urgente convocar estes estudantes para combates desiguais, com objetos distantes das suas referências, com conceções de escrita que obrigam a um outro tipo de generosidade e abertura para o jogo criativo:

são vaga-lumes à espera que baixemos a luz e estendamos o tempo.

⁵⁹ O espetáculo *Cartas a Jovens Poetas* constituiu-se por seis solos cuja dramaturgia, encenação e interpretação ficou a cargo dos alunos, tendo eu servido como mero orientador. O espetáculo foi apresentado na Fábrica da Criatividade a 7 de Dezembro de 2023.

⁶⁰ É muito notória e, diria, preocupante, o desconhecimento de referências poéticas, literárias, teatrais e até musicais, no geral dos alunos do ensino superior artístico.

Neste projeto em particular, o desenrolar de cada criação veio reforçar a ideia de que o embate com um universo de signos despalavrados e despojados de uma lógica semântica, oferece algo de particularmente importante:

eles impõem um diálogo com o leitor, exigem do interlocutor a sua fala, não se limitando a ditar qualquer ideia.

Larrosa diz que é no escrever ou no falar que alguém pode fabricar um *eu* (Larrosa, 2003, p. 39). Esta é, talvez, a maior potência destes signos e desta música por fazer:

eles interpelam o intérprete, pedem-lhe perguntas mas pedem-lhe, igualmente, decisões e ações. Por fim exigem que ele fale, que nos diga por palavras suas quem é, onde foi ter neste seu percurso de sinalização aberta.

Isto desafia a vinculação a uma educação artística do canto que se move ainda numa relação praticamente exclusiva entre o estudante e um mundo de partitura uniformes, baseadas num código de premissas que se repete.

Estes objetos podem oferecer-se como facilitadores na procura de uma fala própria, de um *eu* artístico, de um modo mais amplo. Eles incutem a importância artisticamente vital de um olhar crítico e criativo que desafie a aprender de novo a pensar e a escrever, ainda que para isso tenhamos de nos separar da segurança dos saberes, dos métodos e das linguagens que já possuímos (e que nos possuem) (Larrosa, 2003, p. 7).

baixar o som

Nas décadas mais recentes assistimos a um aumento exponencial da qualidade técnica de instrumentistas e cantores. O nível médio dos executantes é, hoje, indiscutivelmente superior ao que tínhamos em meados ou até, finais do século vinte. As razões para isto serão várias e fáceis de descortinar: o aumento do número de escolas, a melhoria das condições económicas sociais médias, o aprofundamento do estudo de questões anatómicas, psíquicas, emocionais, ligadas ao desempenho dos músicos, a proliferação de orquestras, coros, salas de concerto, temporadas e festivais.

O estudo do canto, por exemplo, socorre-se, hoje, de meios científicos e anatómicos que permitem ao professor e ao cantor ter uma noção bastante mais clara do funcionamento

do seu instrumento. Consequentemente, ele pode mais fácil e rapidamente atingir patamares superiores na evolução da sua vocalidade.

Todas estas nuances têm, como é óbvio, reflexos em tudo o que vemos e ouvimos num palco operático, onde não raras vezes nos confrontamos, hoje, com execuções musicais e vocais absolutamente irrepreensíveis.

Mas esta proximidade entre ciência e arte aponta, igualmente, para um caminho vizinho a um fazer positivista em que o excesso de objetividade tende a ocultar o gesto artístico inerente ao ato de cantar. Esta utilização de métodos comprovados pode limitar um tempo e um espaço de questionamento fundamentais para a formação de um canto identitário.

A educação do artista começa a transformar-se cedo de mais na educação de um executante que abdica de um ponto de vista e se constitui como instrumento. Sente-se uma inquietação e uma busca permanente pela forma “certa” de fazer e adota-se um modo-de-fazer-tipo, um gosto-tipo, um *estereo*-tipo. As referências artísticas fora do âmbito específico do canto são escassas, na maioria dos casos, o que dificulta, por outro lado, a relação com um certo tipo de linguagem poética ou musical mais sofisticada.

Particularizando a questão no ensino do canto, é facilmente observável que o seu estudo se centra, fundamentalmente, nos repertórios dos sécs XVII ao XIX e, pontualmente, algum repertório do século XX cujas características de escrita sejam, de algum modo, minimamente ortodoxas. As razões são defensáveis.

Uma voz em formação precisa que cada passo seja cuidadosamente preparado e, nesse sentido, o repertório escolhido deve ter em vista o justo equilíbrio para o seu desenvolvimento. Assim, como se entenderá, é no período que se estende entre o barroco e o romantismo, impregnado pelo *bel canto* – ao qual voltaremos no capítulo três - que encontramos o repertório vocal mais cuidado e propício à aprendizagem da arte do canto lírico.

Porém, o horizonte artístico do estudante deve ser maior do que isso. O seu horizonte artístico deve oferecer-lhe um lugar enquanto interveniente ativo, criador e crítico.

Ele deve poder pôr-se em jogo, ser encorajado a questionar, discordar, escolher. Deve ser confrontado com repertório provocador que o obrigue a agir perante a perplexidade, sem certezas. Deve conhecer os fluxos poéticos que moveram grande parte daquele repertório e saber falar a sua língua. Deve ser colocado longe da partitura convencional da mão que escreve e procurar escutar-se, ouvir a sua própria voz, deixar que a música nasça do seu corpo, fazer da sua mão, uma mão que canta.

Ao confrontar um cantor em formação com esse espaço de criação, estão a ser-lhe ditas várias coisas. Talvez uma das mais importantes seja a de que ele deve poder ser responsável por qualquer um dos seus gestos artísticos e não se deve contentar, nunca, com o lugar de mero executante passivo, muito presente ainda no espectro artístico do canto.

Devemos, por isso, estimular o jogo criativo, o desassombramento e uma liberdade que tenha reais consequências na relação do cantor em formação com o artístico e com o mundo que o rodeia. Na secção que se segue, fala-se da criação do projeto acima citado *Cartas a Jovens Poetas*⁶¹

2.2.2. Instantâneos de alguns saltos no escuro⁶²

Comecemos por trazer uma ideia do próprio Cage, segundo o qual o propósito de escrever música é o de *não ocupar-se de propósitos, mas de sons*. Ou, dito de outro modo, em forma de paradoxo: *uma falta de propósito intencional ou um jogo sem propósito* (Cage, 2018, p. 12).

⁶¹ Ver nota 46

⁶² Nota: os estudantes envolvidos no projecto foram convidados a escrever algumas palavras acerca da sua experiência, numa espécie de caderno de campo ou relatório. Recolhi, também, das duas estudantes envolvidas com a criação em torno destas duas peças, algumas ideias durante uma conversa zoom realizada alguns dias depois, no dia 14,12,2023. Tudo o que saiu de ambas as recolhas aparece aqui escrito de forma diferenciada (NSinSum). Distingo os estudantes por letras de (A) a (F), distribuídos do seguinte modo: Ária de John Cage (A), Strypsody de C. Berberian (B), The Yellow Shark ed F. Zappa (C), Quartetos de Ligety (D), Peças para Piano de Ravel (E), A História do Soldado de Stravinsky (F). Apesar do foco particular nos trabalhos em redor de Cage e Berberian, enquanto obras vocais, trago também a voz de outros alunos do projecto.

Esta questão assume particular relevo em contexto educativo, por norma, um lugar de busca de sentidos. O intérprete de signos intencionalmente despropositados é colocado perante um primeiro enigma: devo manter o despropósito na minha leitura da partitura ou estou a ser convidado a procurar os meus próprios propósitos?

Olhava para a partitura e pensava: o que é suposto fazer com isto? As versões que tinha visto não tinham nada a ver com o que estava a ser pedido (A). Ou então Eu vou fazer isto? Eu vou conseguir fazer isto? (B) Ou ainda, descobri que precisava de deixar-me ir e, de certo modo, seguir os mesmo conselhos que Rilke dá a Kappus: ficar numa grande solidão interior “como as crianças” .

O automatismo de abrir a partitura e sentar-se ao piano para a sua descodificação está excluído deste jogo, alterando a habitual cadeia de processos. Só há uma possibilidade:

abrir-se ao diálogo, olhar o autor nos olhos e convidá-lo a sentar-se connosco para uma conversa de espírito aberto. Palavra puxa palavra, chegada alguma intimidade, propormo-nos como coautores, coisa que aceitarão.

Abrir-se, portanto, a uma prática da leitura não unívoca, mas celebrada como acontecimento de pluralidade e diferença. Receber a leitura como aventura rumo a um qualquer desconhecido e como possibilidade de produção infinita de sentido (Larrosa, 2003, p. 12).

O jogo da leitura literal, tão parco de experiência, é ainda uma frequente proposta para os jovens artistas operáticos em formação. Por isso a conversa foi-se revelando difícil, entre Cage, Berberian e os jovens artistas. Na busca de aproximar as partes, manusearam-se os objetos, subdividindo-os em pedaços que pudessem abrir neles novas superfícies de exposição ao fogo.

Optou-se pela subdivisão de ambas as peças em 3 ou 4 fragmentos que facilitassem a sua leitura, a partir da presença de algumas nuances:

buscou-se a presença de uma atmosfera mais rarefeita ou mais intensa, de fragmentos mais musicais ou mais falados, imagens mais ou menos convencionais, uma maior acutilância da presença do lúdico.

No caso de *Aria*, chegou-se a uma ideia de três caixas, de diferentes tamanhos e conteúdos, à volta das quais se construiria uma espécie de micronarrativa para cada uma das partes. A partir daí as coisas começaram a fluir mais facilmente. Não foi a primeira ideia, mas... (1)

A criação como experiência e não como ditado ou fórmula, sucessão de tentativas, a partir das propostas performativas apresentadas pelos estudantes, experimentando, duvidando, fazendo e refazendo em busca de um qualquer caminho.

Em fundo, Masschelein repetindo-nos que a verdade não está numa tese ou representação, mas na experiência enquanto lugar precário, de caminho e de atenção (Masschelein, 2008, p. 45), e que cada recomeço é uma garantia de caminho aberto. Existe sempre uma abordagem diferente, tudo depende da caixa que queremos abrir e em que momento estamos (1). Ou ainda e não menos importante: cabe assim a cada um de nós transformar o que nos é oferecido naquilo que quisermos. (1)

Optamos por pousar cada uma das três partes num fundo diferente:

para a primeira parte usamos como tela sonora a obra *Fontana Mix*⁶³, que nos permitiu ter permanentes interferências com o texto, de modo assimétrico, laminado. A cena terminava com a morte de um inseto que era sepultado num jazigo construído numa caixa de sapatos.

na segunda parte usamos um fundo sonoro de floresta tropical que surgia ao abrir uma caixa cenógrafa com referências naturais. Os ditos ganhavam, de repente, uma dimensão quase ritual, e começavam a extinguir-se com o gesto de fechar a caixa. Regressava, depois, a atmosfera silenciosa.

na terceira parte, feita sem qualquer suporte sonoro, de uma caixa saíam palavras incompreensíveis, ditas como palavras incompreensíveis. A partir delas iniciava-se a construção final: um pequeno novo ser, formado pelas três caixas sobrepostas.

Consigno imaginar o ser de ângulos retos que surge no final, como resultado de todo aquele jogo como uma representação da cumplicidade movida entre o espetador tirado da

⁶³ *Fontana Mix*, colagem electrónica de John Cage, de 1958

sua habitual condição passiva e o *despalavramento* de uma construção feita a partir de um regresso ao zero.

Ele é a soma de três caixas, três eventos inverosímeis sobrepostos, três (des)narrativas impondo jogos de sentidos jogos com os nossos sentidos e um jogo jogado sobre aquilo que o jogo operático pode operar em nós, como que afirmando a correspondência entre:

jogo operático – jogo que opera

Manter propostas em aberto obrigou os estudantes a olharem para a interpretação a partir de um lugar diferente daquele que lhes é proposto, habitualmente, em âmbito de ensino. A eles pede-se, por norma, a procura de sentidos e intenções, objetividade e clareza. Ora, estas partituras negam tudo isso, colocando o artista num lugar vulnerável, exposto aos ventos:

Aos seus próprios ventos.

Esta escrita não pede nem oferece fidelidade. Ela propõe-nos, tão somente, uma outra fidelidade, talvez mais fiel, ainda, que é a de reaprender continuamente a ler e a escrever, assim como a escutar e a falar, não deixando a escrita encerrar-se, perante as tentativas de qualquer decifrar definitivo (Larrosa, 2003, p. 40).

Alguns estudantes confessaram que quando, menos de três meses antes, lhes foi proposto encenar um solo desta natureza, não se sentiam minimamente capazes de o fazer. As dúvidas sobre a capacidade de realização do projeto mantiveram-se, nalguns casos, até muito perto da apresentação: O momento em que senti que era possível foi dois dias antes da estreia. (2) Também este lugar é curioso. O do não-saber, sequer, se vai acontecer. Não deveria este *não-saber* ter lugar privilegiado no quotidiano do artista em procura? Ser lugar reiterado nos espaços que ensaiam uma educação artística?



Figura 9 - Cartas a Jovens Poetas, imagens do espetáculo e de alguns detalhes de adereços construídos pelos alunos

Este grande não-saber⁶⁴ é oculto no gesto de contacto com as partituras convencionais que inundam os seus dias de estudo, a partir das quais os estudantes são levados a estabelecer formas de fazer, a repeti-las e dominá-las, fixando para cada uma, uma determinada interpretação. A rigidez da partitura induz a essa relação com o objeto registado.

Numa partitura aberta, tudo muda. Somos obrigados a jogar a partir da própria vida, sentir os signos como lugares em permanente transformação na nossa relação com eles. Entre eles podemos estabelecer relações diferentes, tomando-os como superfícies de passagem e não monumentos perenes. Sempre que repetia era uma interpretação diferente, era sempre tudo novo(1).

O jogo artístico deve extrapolar-se para um bricolar do eu, a cada passagem. Ele é tempo dado para construir a partir de uma possibilidade de metamorfose permanente, para nos escutarmos e oferecermos enquanto superfície de leitura e de ressonância daquilo que rodeia esse fazer artístico.

Criar em âmbito educativo, centrando-nos no sujeito que cria. Criar-se, enquanto sujeito e artista, simultaneamente, nesse gesto de criar - amplificando uma ideia de Larrosa: *não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira* (Larrosa, 2003, p. 41).

O espaço educativo como cartografia ininterrupta que se expande em cada experiência.

Encontrarmos o que não procurávamos. Diz Levertov:

Assim sucede por vezes, Senhor:

Tu procuras e eu encontro (Levertov, 2021, p. 127).



⁶⁴ Referência ao Título do livro de Denise Levertov “Este Grande Não-Saber” editado em Portugal pela Flâneur com tradução de Andreia C. Faria e Bruno M. Silva.

2.3. Do lado de fora

*Mas devo sobriamente admitir
Que apenas por estar do lado de fora desses mundos
Posso compreendê-los*
(Levertov, 2021, p. 123)

chegada

Observar de fora para compreender melhor ou entrar para o pátio, encostar o ouvido ao muro e procurar um estremecimento real?

Ou então, ser convidado a entrar, finalmente. Penetrar nesse lugar escuro e observar por dentro o espaço artístico pela primeira vez, como algo apenas construído. Sentir a ressonância de outros cantos e observar os fazeres desses cantos. Por fim, quem sabe, poder libertar o nosso próprio canto.

Os serviços educativos são organismos ligados a teatros, museus ou companhias artísticas que promovem atividades destinadas à sensibilização de públicos ou, dito de outro modo, à aproximação entre as instituições artísticas e o meio social onde se inserem.

Na sua esmagadora maioria, sente-se uma particular atenção para com as populações escolares, assim como para com uma faixa heterogénea designada muitas vezes como público de *famílias*. Busca-se a aproximação e a conquista de faixas de público com pouca presença nas suas programações.

Num outro sentido, os serviços educativos promovem ações que procuram a inclusão de grupos sociais oriundos de contextos sociais vulneráveis ou com menor presença nestes lugares. Populações alheadas de um certo tipo de manifestações culturais ou artísticas. O teatro pretende, assim, assumir um papel na afirmação de uma comunidade e na construção de uma ideia de coesão social.

Olhando ao campo onde se move a minha investigação, centro a minha atenção na presença da ópera nestes contextos de Serviço Educativo, independentemente da estrutura de acolhimento ser ou não diretamente ligada a uma estrutura de produção operática.

De que modos a ópera aparece tocada, manuseada, apresentada, em contexto educativo? Que lugar ocupa a ópera entre as suas propostas e de que propostas falamos?

Começemos por olhar alguns teatros de ópera e observar algumas das suas dinâmicas.

Numa breve pesquisa por alguns teatros internacionais⁶⁵, nomeadamente nos grandes teatros de ópera da Europa e dos Estados Unidos, deparamo-nos com uma presença compacta destas estruturas, propondo uma grande diversidade de atividades.

Alguns breves exemplos:

a *opera school*⁶⁶ na Staatsoper de Viena, o *El Real Junior*⁶⁷ no Teatro Real de Madrid ou os *Grandi Spettacoli per i piccoli*⁶⁸ no Scala de Milão. Encontramos igualmente uma enorme diversidade no que toca a oficinas (de todos os géneros), formações, *workshops* e espetáculos direcionados para diversos escalões etários ou contextos sociais.

Encontramos ainda projetos de intervenção social, onde a prática artística aparece como meio de integração e aproximação entre diferentes grupos populacionais, valorizando questões raciais, étnicas ou sócio-culturais. Organização de projetos comunitários, corais, teatrais, de debate cívico.

No caso particular dos Serviços Educativos ligados a teatros de ópera, parece haver uma característica muito vincada:

a produção de espetáculos próprios ou de pequenas temporadas que funcionam paralelamente às temporadas institucionais.

⁶⁵ Por teatros internacionais refiro-me a teatros operáticos de temporada, como o caso do Teatro Nacional de S. Carlos, em Lisboa. Este é, aliás, um dos poucos teatros das capitais europeias que não apresenta um Serviço Educativo com programação anual, promovendo, apenas, acções esporádicas.

⁶⁶ <https://www.wiener-staatsoper.at/en/staatsoper/education-program/opera-school/>

⁶⁷ <https://www.teatroreal.es/es/noticia/teatro-real-y-comunidad-madrid-llevan-musica-y-lirica-colegios-madrilenos>

⁶⁸ <https://www.teatroallascala.org/it/index.html>

Estas temporadas pensadas, por norma, para um público em idade escolar assentam, sobretudo, em dois tipos de espetáculos: versões reduzidas/adaptadas de títulos conhecidos do grande repertório e novas criações operáticas encomendadas a compositores.

pequeno lamento em *times new roman* 10,5

O educativo, nestas instituições, parece querer, sobretudo, despertar novos públicos para o fenómeno operático e promover uma educação e familiarização dos mais jovens para com um género claramente menos conotado com as novas gerações.

Neste sentido, ele é pensado a partir dos modelos operáticos mais clássicos ou decalcando, de algum modo as suas formas mais convencionais, presentes na ópera romântica ou barroca.⁶⁹

Transparece uma ideia de algo próximo do evangelizador. Uma ideia feita a partir das formas operáticas dominantes e que parece pretender, em primeira instância, garantir a continuidade de um *status quo* artístico e sensorial que possa assegurar a sobrevivência de estruturas profissionais e económicas organizadas em torno da criação operática.

Não estaremos, assim, a tentar educar para uma determinada orientação de consumo, para a conquista de uma determinada mancha de mercado, em vez de desempenhar um papel formativo, de abertura crítica?

Pergunto se não estaremos a limitar o campo de experiência dos potenciais novos espetadores, persistindo na repetição de modelos artísticos instituídos. E pergunto ainda onde fica o lugar do espanto, do desenformar, do jogo sensorial, do deslocamento.

Onde poderão pressentir-se as inaudíveis perguntas que nos devem sempre pousar no colo, a estranheza de cada objecto chamado *ópera*?

⁶⁹ <https://www.accademiascala.it/eventi/il-barbiere-di-siviglia-per-i-bambini/>
<https://www.wiener-staatsoper.at/en/young/opera-for-children-young-adults/der-barbier-fuer-kinder-en/>

primeiras cartografias

O meu contacto com o universo dos Serviços Educativos iniciou-se vez em 2011, com a criação do espetáculo *O que é uma ária?*. Partiu de um convite do Serviço Educativo da Casa da Música, no Porto e, pelo seu impacto, viria a dar origem à Companhia Ópera ISTO⁷⁰.

A proposta foi no sentido de escrever um espetáculo destinado ao público escolar e famílias em que fosse explicado, grosso modo, o que é uma ária de ópera. Dito de outro modo:

descodificar a linguagem da ópera perante escutas menos familiarizadas com ela.

O espetáculo foi escrito e apresentado e deu início a uma atividade de criação regular que se mantém até hoje⁷¹.

O que importa realçar aqui é, porém, que a sua escrita, bem como a escrita de todas as criações que se lhe seguiram foram e são decisivas para uma permanente reformulação da minha relação com o género ópera.

Habitar a ópera enquanto *performer* num contexto profissional coloca frequentemente o foco artístico do cantor-executante no seu desempenho vocal e performativo. Quero com isto dizer que o lugar a partir do qual um cantor participa no fazer operático em âmbito profissional pode ser profundamente limitador quanto à possibilidade de gerar questionamentos estruturais. Logo à partida, porque quando ele chega para integrar uma determinada produção, ela já se encontra numa fase muito adiantada do seu processo de conceção e criação.

Deste modo, o cantor não toma parte nas escolhas fundamentais do ato criativo, no planeamento da construção do objeto, nem sequer nas respetivas opções artísticas. Ele é

⁷⁰ Foi este espectáculo que deu origem à Companhia Ópera ISTO, fundada em conjunto com o José Lourenço (cantor e encenador) e o João Tiago Magalhães (pianista). A companhia encontra-se ainda em actividade, tendo criado e estreado desde 2011 cerca de uma dúzia de espectáculos nos quais escrevo, enceno e sou cantor/actor.

⁷¹ Em Janeiro de 2024 a companhia estreia um espectáculo criado à volta da figura de Eça de Queirós.

chamado a executar um objeto fechado e, a juntar a isto, o tempo de preparação dessa execução não oferece, por norma, tempo nem margem para reais experimentações.

Sabemos que grande parte da dimensão lúdica do gesto operático reside na experiência criativa. É no gerar das ideias e concepções artísticas e no ato de escrever, criar, decidir e encenar que a ópera pode oferecer uma visão panorâmica do objeto operático na sua totalidade e, conseqüentemente, proporcionar uma verdadeira dimensão do espaço de jogo.

A ausência desta dimensão lúdica é, por isso, talvez, a grande perda artística do lugar do cantor em âmbito profissional. Ele não habita a ópera como espaço de jogo, espaço aberto, no qual se obriga a um permanente questionamento e experimentação e onde se oferece um novo recomeço. A ele estão-lhe vedados os lugares onde se decide o que dizer, o que silenciar, o que ocultar, o que desocultar.

Neste sentido, o envolvimento na escrita e criação operática teve o dom de me recolocar num lugar de espanto, de desconhecimento, de inocência.

Ao fazer o caminho até à génese de cada novo objeto por criar, a ópera revelou-se algo completamente novo. Neste lugar em que cada possibilidade está ainda por descobrir, decidir e insuflar é possível jogar em cada pequeno gesto com processos, linguagens e opções performativas.

Mas, precisamente no momento em que o espaço de criação operática me foi inaugurado no âmbito da Companhia Ópera ISTO, iniciou-se o meu trabalho de educação artística, com os Ateliers de Ópera⁷². A presença comum do elemento educativo - pelo menos enquanto propósito assumido em ambos os casos – enquanto ato criativo e transformador foi um dos impulsos fundamentais para a chegada a esta investigação.

Talvez possamos começar por questionar-nos sobre a própria potência educativa do dispositivo ópera. Sobre o que pode ela oferecer-nos como lugar para uma real

⁷² Desde 2012 em trabalho regular com o Estúdio de Ópera do Conservatório de Música de Coimbra e desde 2014 com o Atelier de Ópera da Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB. Pontualmente realizando trabalho com outras classes (Guimarães, Castelo de Paiva, Vilar do Paraíso...)

possibilidade da experiência/sentido da qual nos fala Larrosa. (Larrosa, 2002, p. 20) Se ela pode, também, ser espaço de metamorfose.

Perguntei-me, assim, o que pode a ópera operar na forma como observamos o mundo, que deslocamentos nos promete, que desejo de partir para fora de nós e seguir um caminho não marcado no mapa em que nos constituímos como sujeitos?

Pego na ideia de Masschelein focada na importância de um *E-ducar* o olhar, possibilidade que ele define como um conduzir para fora, um libertar da nossa visão, no lugar do *educare* (ensinar). Partindo desta ideia basilar, Masschelein reforça particularmente o *prestar atenção*, tomando a *atenção* como o estado que coloca *sujeito* e *objeto* em jogo, abrindo espaço a uma real possibilidade de autotransformação (Masschelein, 2008, p. 36).

Isto pressupõe, ainda segundo o autor, práticas que nos desloquem, que nos levem para fora de nós e nos propiciem a experiência, a transgressão dos limites da nossa perspectiva (Masschelein, 2008, pp. 36/37).

Pressupõe que nos coloquemos de pé, de modo a expormo-nos aos ventos que desenharão connosco, a nossa cartografia. Que nos coloquemos atentamente em espera e em escuta, imaginando de que modo poderemos insuflar num espetáculo operático, estes lugares de deslocamento que despoletem um confronto em forma de jogo entre sujeito e objeto artístico?

operar

Alguns serviços educativos têm apontado para modos de agir que procuram estabelecer diferentes relações com o fazer operático. Na verdade, são cada vez mais frequentes as práticas artísticas interventivas, participativas, seja através da criação de espetáculos, seja promovendo oficinas de criação, de prática musical e teatral ou workshops de movimento e artes visuais.

Mais do que expor o público a um género, enquanto observador, trata-se de mergulhá-lo nos seus fazeres e nas suas práticas, tentando ampliar o mais possível o seu território de jogo a todo o corpo.

Enquanto universo das vozes e lugar do canto, a ópera traz consigo a particularidade de potenciar de igual modo a intimidade e a sensação de pertença. Num mesmo espaço de ópera-jogo escutamos os outros e escutamos a nossa própria fala, abertos a um círculo de jogo comum. Ouvimos o coletivo como nosso e sentimos a presença real do nosso canto.

Encontramos projetos como as *Petites Noces*⁷³, no Theatre des Champs Elysées onde o público é convidado a cantar alguns momentos musicais da ópera de Mozart, após a participação nalguns ateliers de preparação. Mas encontramos também algumas intervenções junto de comunidades⁷⁴ que se propõem à criação de espetáculos operáticos em que todos são chamados a cantar e a intervir de diferentes modos, criando, atuando, construindo

São também numerosos, nos anos mais recentes, exemplos de estruturas artísticas – nomeadamente na Europa, mas também na América do Norte e Austrália, por exemplo - que promovem projetos de longa duração, envolvendo populações escolares ou outros grupos, aos quais é proposta a criação coletiva e apresentação de um objeto operático⁷⁵.

Nestes projetos, os participantes são levados a tomar parte em todos os passos da criação e construção de uma ópera: desde o processo criativo, temática, textos, música, à preparação, ensaio, montagem e apresentação final.

Que proposta artística podemos esperar de uma ópera criada a partir do simples jogar de intuições *desoperáticas* em vez dos libretistas, compositores, encenadores ou cenógrafos, especialistas nas suas diferentes áreas criativas?

Perguntamo-nos:

será possível chegar a uma ópera, no final?

E se falarmos de um princípio?

⁷³ Adaptação de As Bodas de Fígaro de Mozart, criada em 2020, onde é proposta uma participação do público, cantando em coro algumas das partes da ópera. <https://www.theatrechampselysees.fr/saison-2019-2020/opera-mis-en-scene/les-petites-noces>

⁷⁴ Casos de “Ó da Guarda!” da Ópera ISTO com habitantes do Conjunto Habitacional da Guarda (2022), ou “Torre da Memória” do Quarteto Contratempus com pescadores de Esposende (2023)

⁷⁵ Entre 2020 e 2022 estive ligado a um projecto chamado MACO (A Minha Companhia de Ópera) promovida pelo Serviço Educativo da Casa da Música. Neste projecto, várias centenas de crianças, divididas em grupos de diferentes escolas, criaram pequenas óperas e juntaram-se, ainda, num projecto final: uma ópera chamada Tic-Tac-Punffffff, para a qual escrevi o libreto e o compósito Telmo Marques, a música.

O princípio de escutar as vozes cujo lugar se situa, por norma, do outro lado da margem, acreditando que todos dispomos, em potência, de alguma capacidade criativa e que o mais importante em toda a criação artística é, provavelmente, a vivência do instante da experiência. (Ferrando, 2012, p. 34). Tal significa proporcionar uma experiência operática em contexto de serviço educativo, importante antecâmara para que o nosso olhar sobre a ópera possa passar a ser feito a partir de um lugar com o sobrolho menos franzido.

Essa abertura a uma participação transversal na gestação de um objeto que se pretende novo para todos os participantes, pode inscrever uma real ressonância de experiência em cada um, dado que o sujeito da experiência é sobretudo o lugar onde têm lugar os acontecimentos, onde se produzirão os afetos e serão deixados vestígios (Larrosa, 2002, p. 24).

Ao abrir espaço à participação na criação e desenvolvimento de um projeto, podemos convocar ainda algo mais para a experiência educativa, individual e coletivamente.

Abriríamos, por exemplo, espaço a uma ópera não-planeada, a um jogo com o imprevisível, a um desafio de trazer o sujeito para o centro da ópera como quem diz:

sê tu mesmo a pergunta, como sugere Larrosa (Larrosa, 2003, p. 41).

A pergunta no centro da criação do operático educativo. (vaga-lume)

Uma ópera-pergunta reservando um espaço de fuga a qualquer rigidez de processos e a manter aberto o espaço líquido da metamorfose (Larrosa, 2003, p. 40). (somi-incapturável)

Uma ópera-jogo aberta a múltiplas interferências: a não-ópera, o canto lúdico, o *despalavramento*. (mão-que-canta)

A fuga à captura social da subjetividade que nos obriga a ler-nos e escrevermo-nos segundo um padrão instituído (Larrosa, 2003, p. 40). (*vozograma*)

A possibilidade de uma experiência individual singular, como potência da diferença e da pluralidade dentro do grupo (Larrosa, 2017, p. 28). (grão-da-voz)

Um educativo como modo de *escapar, ainda que por um momento, aos textos que nos modelam, ao perigo das palavras que, ainda que sejam verdadeiras, se convertem em falsas ao contentarmo-nos com elas.* (Larrosa, 2003, p. 40)

A ópera poderia ser, então, esse gesto artístico capaz de escapar à significação, de estimular o pensamento gerador do indivíduo, de um posicionamento, de um olhar, de uma possibilidade de diferença, de um revitalizar da escuta, de um retimbrar da voz, do fortalecer de uma fala:

Em forma de canto.





CAPÍTULO 3

3. Voz



Figura 10 - Instantâneo de "As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I"

*“Una voce significa questo: c’è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell’aria questa voce diversa da tutte le altre voci.”*⁷⁶ (Calvino, 1995, p. 63)

Numa investigação cartográfica intimamente relacionada com a ópera, o canto e a criação, a voz é uma escuta-escrita inevitável. É da voz que literalmente falamos quando falamos do canto e é no canto que, em todas as metamorfoses operadas em contínuo no género operático ocidental, reside a primeira essência e singularidade enquanto objeto e jogo artístico.

É, assim, para a voz que tentarei direccionar as escutas e para as vozes de um canto, o meu, que vai rodando em vertigem desde que foi colocado no centro do furacão operático.

Trago a minha voz por lhe reconhecer a intimidade que mantém com o sujeito artístico que sou, cumprindo-se em âmbito humano, educativo, performativo e criativo. Trago-a como expectativa de se revelar lugar de implicação, enquanto matéria sonora que é o meu principal veículo artístico. Trago-a, ainda, enquanto voz que habitando o meu corpo se torna capaz de expandir-se e habitar fora dele - por momentos - fazendo-se minha ressonância visível, hiato fértil de replicação do sujeito, espécie de *doppelganger* que se oferece, intermitente, ao meu próprio reconhecimento.

A voz como expansão momentânea. Momentâneo que lhe confere o poder do efêmero, do irrepetível e do incapturável.

Assim, visível como a matéria onde ressoa, proponho-me observá-la, descascá-la, abrindo-a depois em diversas direções, com pequenos golpes agudos dados pelo bisturi do canto operático e outros golpes ora suaves, ora rudes, ora esdrúxulos, dos múltiplos outros cantos que a minha voz guarda e nos quais se projeta.

⁷⁶ Uma voz significa isto: há uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que lança para o ar esta voz diferente de todas as outras vozes.

E hei de trazer outras formas de dissecar o seu tempo de liberdade, em contacto com o ar, sendo simples fala, grito ou gesto de procura para, a seguir, de regresso ao corpo, me deixar escutá-la novamente nas suas pulsões, desejos e repousos, a ver o que trouxe consigo a habitar a nossa intimidade comum.

Sigo, primeiramente, a voz na direção do sujeito, auscultando ressonâncias de arquivo. Escuto-as, como se o meu canto fosse cantado para dentro desse lugar-arquivo escuro, do qual se entrevê, somente, uma ou outra frincha de luz e as ressonâncias-lume, as mais vivas, as mais potentes.

Mergulho na convicção de que esse arquivo revelar-me-á, não exclusivamente um passado, mas também o chão onde pousar agora o meu canto. E nesse chão-som, há de ouvir-se um vislumbre de possibilidades em espera, de um devir.

E mergulho, também, certo de que esses devires plurais se anunciarão como potências de criação através da voz e de toda a sua parede de sedimentos.

Começo assim este capítulo por falar de uma voz-arquivo (3.1.) que se propõe dialogar com o presente e a expandi-lo. Faço-o a partir de uma voz nómada, esta voz que se bricolou vestindo inúmeras peles, em diversos presentes, que nem sempre o puderam ser, dada a urgência por um objeto final já previsto. Com que linhas se cose a sua cartografia de passados e porvires?

Num segundo momento (3.2.) procuro o tempo do canto, a anacruse desse tempo, que oferece ao canto o seu lugar de criação. Sigo as desobediências da voz, as suas intuições, a maneira como o zéfiro vaga-lúdico transporta o meu canto antes do meu impulso e o leva a ser canto-sujeito-em-vias-de. Eis uma crónica desse disparo.

Trago, seguidamente, as impressões de um *date* entre vozes e escutas (3.3). Onde, de que modo, sob que fontes de desejo. Que encontros se oferecem na ópera-jogo, nos recantos da sala do trono do palácio-orelha, perante o entrever erótico do fragmento, a proximidade escutas-vozes, a presença do outro como espaço de múltiplas-ressonâncias.

A relação da voz com o tempo (3.4.) é aqui trazida a partir do poder da sua efemeridade, de uma ideia de luta entre a vida e a morte, da busca do sublime, da urgência da sua escuta. Sigo, depois, para a voz-canto (3.5.), lugar central nesta pesquisa. Em redor da pergunta *saberei eu cantar?* É erguida uma teia de reflexões sobre o lugar do canto na

vida humana. O modo como o canto é colonizado por determinadas vozes, diversos ensinos e diversos poderes. O modo como as vozes comuns se silenciam, por apoucamento do seu canto, inibindo-se ao canto como experiência fundamental. A importância do canto íntimo, do canto comum, do canto do que somos, pensamos, percebemos e sentimos.

De seguida é trazida a voz operática (3.6.), do *bel canto* a Berberian, do grito treinado ao silêncio, ao sussurro. A voz operática como construção de um outro sujeito, como deslocamento de uma identidade, como projeto invasivo e sem-retorno. Voz cujo ensino é abordado no momento seguinte (3.7.), cartografando os lugares do ensino do canto, os espaços e tempos em que se move, questionando a sua intimidade, liberdade, espaço para o jogo e para a criação.

O capítulo termina com uma (im)possibilidade (3.8.) de regresso a uma voz-inocência, uma voz-lume, intermitente, epidérmica, artesanal, falha. Um desejo de baixar de novo a luz e observar o poder de cinco mil vaga lumes iluminando uma pequena sala para dar início a uma ópera-jogo.



3. 1. Voz-arquivo

Isso significa que se é tão sensível à voz, como ao conteúdo da mensagem, porque é por ela que se revela o não dito, o sentido profundo, o indizível, o inconsciente... (Castarède, 1998, p. 144)

No seu todo ou em pequenas dobras acústicas que no descuido deixamos expostas à luz, a voz exhibe traços que sugerem o sujeito que somos, que assinalam diferentes correrres do tempo e que, por qualquer motivo, passaram a integrar a camada espessa que suporta a

nossa fala e o nosso ser-presente. Mas talvez essas zonas de ressonância involuntariamente expostas, possam significar, também, um anúncio da possibilidade de outros *presentes*.

Quero com isto sugerir que elas podem ser o levantar de um dedo em aviso, a inauguração de um novo poder, um sinal de alerta, a evidência de uma perda, a revelação de forças e fragilidades desconhecidas do próprio sujeito, até então:

(a nossa voz continuamente a falar de nós).

São traços que podem ser-se em aparições longas ou fugazes, meros pontos, linhas ou grãos de maior ou menor espessura, ressonância ou ruído. Eles revelam-se na forma de *traços-soma*, *traços-arauto*, *traços-eu*, mas, sempre, traços que, em si mesmos, se adensarmos a escuta, revelar-se-ão tão descritíveis e interpretáveis como qualquer outro traço do real (Zumthor, 2014, p. 85), gravados no rosto ou nas mãos.

Esses traços constituem a malha de uma voz que Calvino lembra, ininterruptamente, ser *diferente de todas as outras vozes* (Calvino, 1995, p. 63) e cujos cantos se transformam no contínuo bricolage que é o fazer humano e o fazer artístico.

Eis, então, traços, rugas, cicatrizes, marcas de personalidade, vivências artísticas e pessoais, modos de pensar que, com maior ou menor clareza, transparecem nas suas inflexões, na sua relação com o ar, na sua fusão com o corpo, nos seus ritmos de fala, na densidade do seu timbre, na espessura do seu discurso, no motor subterrâneo de cada silêncio.

Ao habitar este casulo operático e ao reconhecê-lo como espaço em permanente construção, abri a porta para a criação da ópera-jogo usando um comando de voz na tentativa de fugir aos mecanismos operativos da mão que tudo estrutura, que tudo encerra e conclui. A mão que aqui trago é, por isso, uma *main à vent*⁷⁷, movida pelos zéfiros do meu sopro e obediente aos fluxos da minha voz:

mão-que-canta.

⁷⁷ Terminologia relativa aos instrumentos de sopro, que mantêm com o canto uma grande afinidade.

Voz e mão que se propõem acender pelo jogo a possibilidade de um sentir capaz de alvoraçar e ser compromisso com a vida, com a liberdade do não inscrito. Jogo como forma de envolvimento com o tempo, impedindo-nos de permanecer à margem deste (Almeida, 2017, p. 17).

Ópera-jogo:

possibilidade de uma espera por cantos-gambuzino, cantos-fantasma, cantos-lume.

Ao contrário de uma escrita (esta, na qual me ouço, escrevendo em voz alta, para sentir a pulsação real do dito) saí em busca da ópera-jogo, gritando-a pelo seu nome, por muitos nomes, todos os nomes e tateando em vez de escrever um simples nome num cartaz. Ela pode ser todos os nomes ou nenhum nome, ao jogar com a sua própria identidade. Mas será sempre nome-*som*, nome que ressoa, porque uma voz implica encontro e desejo para poder ser lugar operático e lúdico.

Esse lugar operático, ainda pouco iluminado, fundou-se assim no eco do tatear das minhas vozes de chamada. Foi nesse tatear acústico que se instaurou, peça a peça, desordenadamente, o complexo mosaico de enunciação das múltiplas vozes, deixando antever, subterrâneo, um labirinto de câmaras-arquivo.

Esse é o exercício que imagino imperioso para uma voz operática:

dizer o ainda não escrito.

A ópera-jogo começa, assim, no momento em que entra a primeira luz nos lugares de arquivo da minha voz, caminhando com Barthes a reafirmar que cada voz é *lugar privilegiado da diferença* (Barthes, 2018a, p. 266).

A que soa a minha voz-arquivo?

Imagino a voz-arquivo inscrevendo-se em múltiplos traços numa imensa parede de sedimentos - confundindo-se, interrompendo-se, emaranhando-se - desenhados com maior ou menor clareza e sem obedecer a qualquer ordem temporal (os cantos misturam-se ao pousar e só se tornam localizáveis ao atravessar, talvez, de novo o túnel da laringe). Esta enorme cartografia de passados sem tempo definido tenta abrir-se como extensão de devires possíveis.

Parto para o exercício de identificar alguns dos seus lugares não cartografados, ou lugares cujo traço se dissolveu entre outros traços, no seu permanente processo de cunhagem artística.

Numa tentativa de vasculhar respostas e novas perguntas, inscrevo a minha voz como instrumento solista desta escrita e do objeto artístico jogado por esta investigação. Trago-a, pelos cantos que habita, mas também pelos que agora se propõe dar a habitar a outras vozes, provocando as suas escutas para o desembarque em falas improváveis, cantos não previstos, sons indecifráveis, não-diálogos, harmonias e melodias sem palavras, som, voz-som, voz-eu/nós.

Escutar a minha voz-arquivo:

o que traz a minha voz dos cantos *a cappella*, da pulsação do *r&b*, dos melismas gregorianos, do horizonte do olhar de Arvo Pärt, dos fragmentos da Ópera ISTO?

o que traz a minha voz dos lugares do educativo, recebido das outras vozes, das perguntas sem resposta, dos cantos-outros em construção?

o que traz a minha voz dos cantos perdidos, não conseguidos, calados antes do soltar do vento?

Se o canto assume uma particular importância em contexto operático, pela sua onnipresença e exposição e pelo papel central que assume na sua linguagem artística, podemos então imaginar que uma ópera saberá abrir-se como espaço privilegiado para o reconhecimento entre o cantor e o seu canto. Deverá oferecer à voz um espaço para reforçar a intimidade e a ligação à sua própria respiração.

Voz e sujeito obrigam-se, na ópera, a uma relação feita de compromissos, um pacto de sangue a partir do qual possam comandar o seu *canto-voo* alternadamente, resgatando a tão escassa noção do instante, do absoluto presente, lugar por excelência para o vital reencontro do sujeito com a possibilidade de ser e de criar.

Mas um canto precisa de algo mais para poder projetar-se como devir de criação. Ele exige, primeiro, a anacruse desse momento, cujo gesto se move a partir da voz-arquivo que funda a palavra do sujeito (Zumthor, 2014, p. 83).

Este *tempo-antes*, respiração e expansão que alimenta o fazer sucessivo é o que abre espaço para a espera e para o surgir. Onde está ele na ópera que fazemos, hoje? E onde está o tempo da experimentação, da compreensão, da não significação e da riqueza dos cantos perdidos durante a construção do objeto operático?

O meu canto que habitou a pequena ópera de criação independente e o objeto em grande escala do teatro institucional, poucas vezes inspirou a atmosfera desse *tempo-antes*. É como se o tempo se recusasse a ser despendido num papel de simples dúvida ou rejeitasse a possibilidade do erro ou da perda. Como se a voz devesse somente exercer o seu canto pré-determinado por uma escrita e não o canto indeterminado e livre da sua voz-arquivo-criação.

Mas não é a voz um querer dizer e uma vontade de existência? Não é a voz o lugar de uma ausência que, em si mesma, se transforma em presença? (Zumthor, 1997, p. 11)

Em todos os contextos parece escassear o tempo da anacruse, vivendo-se permanentemente na euforia acelerada em direção ao tempo forte.

Onde se pode colocar a nossa voz e o nosso canto? Que presente poder-se-á abrir para o canto que teima em existir? Talvez possamos sentir a vertigem dessa urgência, acionando o metrônomo para os parágrafos seguintes:

(tempo - 176 por-sílaba-tónica)

A relação do cantor com o seu canto sofreu alterações significativas com a evolução técnica e tecnológica das últimas décadas, atentemos na proliferação e especialização do ensino do canto e na quantidade massiva de cantores que apresentam um nível técnico e vocal notável, olhemos para a presença expansionista do género operático aos cinco continentes e atentemos no modo vertiginoso com que passaram a deslocar-se pessoas, bens e informação, de e para, praticamente, qualquer ponto do globo; as vozes parecem ter-se tornado meros pontos intermitentes num agitado mapa luminoso de criações operáticas, de proporções gigantescas, elas rodopiam, expostas a ritmos de trabalho violentos, cantando sempre mais e silenciando-se sempre menos, habitando em vertigem um permanente carrossel geográfico e de repertório vocal; impõe-se ao cantor um ritmo e exigência frenéticos, que não dão tréguas, dada a necessidade de manter um lugar neste universo

transformado em simples universo laboral e de sobrevivência para a esmagadora maioria dos artistas; impõe-se à voz do cantor a exploração limite de recursos sonoros, linguísticos, plásticos, físicos e interpretativos, que podem ser muito distantes do seu território natural, da sua voz espera-se e exige-se a capacidade de saber ser outras vozes, de interpretar algo que está, muitas vezes, para lá do imediato da sua natureza, pode ser-lhe exigida a metamorfose, a anulação de si, o disfarce, a procura e representação de outra identidade a partir da sua; neste processo circular o cantor pouco mais aspira, em determinados momentos, do que a própria sobrevivência; nesse lugar, o artístico arrisca tornar-se numa presença episódica, ausentando-se por longos períodos da sala de ensaios e do palco, o artístico dá lugar ao restrito cumprimento de um detalhado – na melhor das hipóteses - plano musical e cénico que assegura, sem reservas, que tudo decorrerá como programado, o que fazemos então nesta sala de onde o artístico se ausentou? Talvez possamos sair da sala e perguntar por ela, procurá-la. Onde ficou o artístico? Para onde se ausentou? Devemos fazer ressoar o nosso grito, devemos dizê-lo, talvez, cantando, lançando a voz livremente sem pensar na respiração ou no apoio diafragmático, chamar pelo artístico, coisa já domesticada, objeto de companhia, em fuga; não será isto o grito do próprio artístico a denunciar-nos a ausência de jogo e a chamar-nos para fora da sala, para jogar com ele às escondidas ou a qualquer outro modo de jogar? Ao artístico, tal como ao cantor, foi somente reservada uma brecha para ser respirar, ele espreitará, de forma tímida, atrás de certos rasgos cénicos, certas nuances orquestrais, visuais ou vocais, ele marcará presença em breves vislumbres, no ato de ser ópera.

(parar metrónomo – respirar fundo)

Voltamos à pulsação livre. Abrimos a escuta e auscultamos essa voz que se entregou a ser, agora, voz-instrumento. Ela passa a ser um dispositivo que visa a interpretação de cantos pré-determinados.

O seu processo de reeducação, deslocamento, potenciação - o que lhe queiramos chamar – procura, fundamentalmente, desalojar parcialmente o sujeito e admitir, em sua substituição, novas ressonâncias. Se por um lado, ele pretende significar a abertura de novos territórios, por outro ele pode gerar uma espécie de aridez identitária, de não-reconhecimento da voz pelo próprio sujeito, em função da desterritorialização a que é sujeita a chamada *primeira voz*.

As exigências técnicas impostas ao cantor por algumas páginas do repertório lírico impõem que o aperfeiçoamento da técnica vocal seja colocado no topo das suas prioridades diárias. A sua voz será uma voz-outra, pela progressiva consolidação do aparato técnico “instalado”. Estas mudanças prometem deixar uma marca indelével no sujeito e, ao mesmo tempo, redefinir a relação (de poder, de amor-ódio, realização/frustração...) entre si e o seu instrumento, obrigados que são a coabitar o pleno dos seus dias.

Isto diz-nos também outra coisa importante: é que o desejo de que toda a voz é objeto - escutemos Roland Barthes – deve mover, em primeiro lugar, as decisões do próprio sujeito-cantor.

Se a relação entre a arte e o narcisismo é fundamental (Castarède, 1998, p. 153) para o cantor buscar esse enamoramento, tal significa, por assim dizer, uma condição de sobrevivência. Ele alimenta-o dia após dia, em cada momento de estudo, da sua performance ou fora destes:

o ato de cantar exige o desejo de ouvir o próprio canto.

Posto tudo isto, o cantor pergunta-se:

onde ficou o meu canto que primeiro se ouvia antes da instalação deste aparato técnico especializado?

onde poderei reencontrar aquele a que poderia chamar o meu canto lúdico?

Ah, o canto falho, quebrado, impotente, cuja tessitura vivia ao sabor dos dias. O canto de súbito, deslembrado de regras, cuja potência numa vida humana se revela entre dois sonos, sem a intenção de ser algo mais do que simples canto.

O canto de rua, da laringe tensa, da áfona zona que ainda não sabia ser de passagem.

O canto da voz-arquivo replica a permanente mudança e construção. Ele é expedição subterrânea ao fundo de nós mesmos, inalando o desconhecido, o ainda não-sentido.

Poderá ele atear-se e incendiar-me na arena de uma ópera-jogo?



3. 2. Voz-vento

*Cantar o canto é estar presente no próprio presente,
existir... difícil é o canto, porque cantar já não deve ser ambição,
mas existência.”*

(Castarède, 1998 citando Heidegger, p.64)

Entreioção numa voz viva, mais do que um arquivo de memória ou a identificação de território vivido. A partir da aglutinação das ressonâncias que a povoam, essa voz parece querer, por vezes, mais do que revelar um mapa estabelecido, traçar novas vias transitáveis no território humano por cartografar, à sua passagem. Ela faz-se, nesse gesto, presente, objeto em movimento. Propõe-se viva nas diferentes formas de afirmar-se e ser-se.

Sabemos como na sua interminável *auto-poiesis*, a voz - nomeadamente uma voz operática - tende a abrir ao sujeito sucessivas possibilidades artísticas de interferência com o ato criativo. E se a voz se propusesse deslocar o gesto criativo do pensamento para a voz, assumindo-se como potencial espaço de criação?

Esse deslocamento implica tempo, um tempo que por norma não figura nos cronogramas da produção artística operática.

Mas não poderemos nós criar esses tempos? - esses tempos são sempre nossos, subtraídos (somados?) do nosso calendário. Fazermos respirações como tempos de escuta, de não-expectativa e de sentir os zéfiros que fazem a voz ser-se, procurar-se e reinventar-se.

Imaginemos um tempo (ópera-jogo) para esperar por uma voz que ao criar, nos crie. Um canto que ao fazer-se nos faça. Seríamos, então, no nosso todo, uma *criação-ressonância* da nossa própria voz.

A voz parece, por vezes, em gestos reflexivos, querer anunciar pedaços de nós, que não sabemos ainda ser. No seu incessante devir, ela sugere e aponta e parece antecipar-se sonoramente ao nosso próprio pensamento quando se exterioriza, desobediente, destapando-nos e revelando-nos. Quando exposta a um território lúdico ou de estímulos intuitivos, ela segue, também, por norma, um caminho próprio que ignora a razão e improvisa os seus factos físicos e acústicos:

a voz busca o seu eco.

Talvez pudéssemos falar num sentido mais amplo, num regresso à força da oralidade, esmagados que estamos, por vezes, pela inflação da escrita, pela irredutibilidade da sua mensagem inamovível (Zumthor, 1997, p. 297). Escrita que, provavelmente, quis ser mais do que simples registo de uma ideia.

Se pensarmos no ato de escrever apercebemo-nos de que se é verdade que usamos esse gesto para registar pensamentos ou emoções, não será menos verdade – ou talvez mais, ainda – que o fazemos para despoletar e seduzir o próprio pensamento. É nesse gesto, muitas vezes mecânico e impulsivo, ou na provocação de um simples jogo de palavras que desconhecemos, que dinamitamos e abrimos novos traçados de criação.

Patrice Chéreau acerca do seu processo criativo teatral diz a certa altura que tem como *regra número um: atirar-se ao trabalho mesmo antes de se saber o que se vai fazer* (Chéreau, 2015, p. 38). Agir para descobrir como agir. Fazer a partir do que somos para chegarmos ao que não éramos, ainda. A nossa voz oferece-nos isso, esta travessia do desconhecido, por rotas inexistentes, inauguradas, agora, à sua passagem:

através de um pequeno impulso para lá do mapa já traçado, assumir a possibilidade transformadora de uma voz viva.

Tento imaginar, então, como seria, se a nossa voz, desobedecendo-nos, cantasse o não escrito e o não pensado, nem sequer pré-formulado e partisse, em vez disso, em gestos bruscos, no escuro da memória, com o cuidado de não acender a luz. E se ela (**Um dois!**) nesse mesmo escuro, se apressasse, depois, a desenhar a giz, no chão, uma nova proposta de caminho para o seu devir, que só seríamos capazes de vislumbrar no acender de um novo canto saído dessa mesma voz? E se a nossa voz nos quisesse dizer ou cantar alguma

coisa sobre si mesma, até *(súbito silêncio)* algo que desconhecemos, tão apegados estamos a dizer-lhe, permanentemente, o que dizer. **(AH! Um dois?)**

Falo aqui de escrever com a voz. Algo como um *(Vzzzzh!)* gesto primeiro de silenciarme. Falo de dar-lhe a oportunidade de sobressaltar *(Vzzzzh! Um três?)* a minha própria escuta e de seduzir o meu pensamento, estremecendo-o com um sopro que chega por cima do ombro. Falo de ser voz que no seu poder de ser voz, é capaz de multiplicar, expandir e destruir (Zumthor, 1997, p. 297).

Eis o que seria deixar a minha voz ser-se (três?), como um corpo que dança e se faz ser no dançar, por simples (des)obediência a uma pulsação rítmica que nasce de um não iluminado mapa de gestos. **(Não e sim!)**

Ouçó a fala de Le Clézio, enquanto leio em voz alta o seu *O Índio Branco*, falando no efeito das vozes dos sapos na noite da selva, como uma espécie de universo de liberdade em relação ao peso das palavras e das vozes objetivas. Ele, para quem essa voz é uma *linguagem enfim total, por nada exprimir, tão só um apelo, um desejo, a vida transformada em ruído* (Le Clezio, 1988, p. 56). A voz como um lugar de simples manifestação de vida, efémera, finita.

Este lugar em que a voz é capaz de voltar a ser livre existência e absoluto presente, parece estar-nos vedado por uma consciência da marcha do tempo e de sentidos. E enquanto lugar da voz, esse lugar selvagem é um sonho impossível para o cantor do universo operático. Aquele cuja voz se construiu e constrói de forma metódica e consciente, moldada para uma permanente busca de objetividades e para um cumprir de expectativas perante si, perante os seus pares e perante um público desconhecido, anónimo.

Como posso, então, fazer com que a minha voz aceda a um lugar de criação, de livre ressonância, como aquele de que fala, em êxtase, Le Clézio, escutando o clamor do charco. Que escutas poderá ela arrebatá-la e em que lugar pode ser avassaladoramente íntima? Um lugar onde ela possa ser impulso e reflexo e possa espantar-me, abrir-me a novos *presentes*, porventura, artísticos? Um lugar semelhante ao do canto festivo,

manifestação lúdica do eu, espaço essencial de liberdade da voz, a deflagração do fotograma eterno de um instante.

Há que proteger e reanimar o lugar utópico do canto, recuperar o seu poder de ser vaga-lume, pirilampo resistente que vai sinalizando, que responde com a sua intermitência luminosa às perguntas: desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? (Didi-Huberman, 2011, p. 45).

Um vaga-lume num gesto vaga-lúdico, que atrai as nossas energias e atenção para um *presente* e nos coloca numa relação horizontal com tudo o que nos rodeia, na escuridão mais profunda, em forma de ópera-jogo. Um canto que nos promete a possibilidade privilegiada de observar as formas quase impercetíveis, escutar e sentirmo-nos em jogo. Que nos promete o poder do instante, lugar essencial e indissociável do artístico. Que nos promete que assim que o dia nasça será de novo voz que se oculta no corpo, aguardando somente o novo escurecer.

Em todos os momentos, o artístico a afirmar-se como jogo do mundo, jogando-se no escuro, fora da sensatez da vida prática, com tudo aquilo que nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade (Huizinga, 2000, p. 115). O vaga-lúdico artístico que, como jogo pretende nada mais do que abarcar a suspensão e completude de um momento sonoro presente.

O jogo criativo da voz-grito deve poder desativar qualquer intenção de fazer uso de mecanismos ou técnicas somatizadas, como regras de um jogo que não se permitem pôr em jogo (o regresso ao zero).

Durante o tempo do jogo, o cantor deve deixar silenciados e amordaçados – sem magoar - os métodos e processos estudados e testados, e libertar o seu canto, deixando que este parta descalço, sem qualquer proteção da pele, exposto a novos traços, marcas e rugas pelo pisar dos territórios de jogo inaugurados.

Foi a esta expectativa que procurei alargar a minha voz no processo de criação e montagem da ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* que se ergueu no âmbito desta pesquisa.

Esse gesto criativo e performativo - assim se entenderá melhor o porquê - foi inteiramente construído a partir da minha voz, movendo-se por jogos e experiências criados sobre ou a partir desta e da sua ligação a uma sucessão de presentes.

(o meu no meé Jeff! O meu no me Je *ff*)

As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I é o som da respiração de um *presente* – o meu *presente* – e concretizam possibilidades de estremecimento da minha voz, por maioria de morada, operática. Vieram provocá-la, fazê-la falar e cantar, fazê-la ser-se e expor-se. Vieram instigá-la, juntando aos mecanismos da ópera os potentes mecanismos deslocadores do jogo.

Imaginei a criação de alguns objetos sonoros (e musicais, na sua maioria), na expectativa de conseguir observar sedimentos de outros *presentes* e de estimular eventuais zonas geradoras de espontâneas confluências. Tentei baixar a luz sobre territórios, potencialmente novos ou em aparente gestação, que pudessem deixar sobressair o atear da vozes-lume.

Dito de outro modo, pretendi expor a minha voz aos deslocamentos nascidos do jogo e dispus-me a habitar uma espécie de estado de intuição ressonante, que me mantivesse ao largo de hábitos de trabalho apoiados numa estruturação técnica e conhecimentos teóricos adquiridos.

Tal supôs respirar o canto do instante, o que brota do corpo, o que confia na seiva da intuição, tal como a define Bartolomé Ferrando, *uma forma de consciência ampliada e modo de conhecimento instantâneo desligado da razão, do conhecimento e da razão* (Ferrando, 2012, p. 91).

Dito de outro modo, abri-me a algo semelhante a um gesto criativo a partir de um confronto lúdico com a minha voz, que pudesse pôr em relevo a sua relação sonora com impulsos que povoam o meu território de escuta. Transformar, disto se trata, esses impulsos em reagentes perante a minha voz e esta em reagente perante o território.

Decidi escutar a minha voz e deixá-la ser resposta e ser pergunta, ser escuta e ser contraponto, anulação ou contaminação.

Finalmente, deixá-la ser-se em forma de grito, sem um propósito que não fosse o de se deixar ser voz.

Um grito do sapo de Le Clézio, portanto.

Um grito da *boca* definida por Manoel de Barros, voz-encarnação do jogo e do estremecimento-descoberta de todas as nossas vozes:

Boca, s.f.

Brasa verdejante que se usa em música

Lugar de um Arroio, haver sol

Espécie de orvalho, cor de morango

Ave-nêspira!

Pequena abertura para o deserto

(Barros, 2016, p. 170)

É por esta pequena abertura para o deserto que liberto esse objeto complexo e pretensa *ópera-expansão-da-minha-voz-território-de-criação*. Armo o meu braço de um minúsculo gesto - mas imagino-os poderosos, braço e gesto - perante a imensidão do deserto operático. Busco essa potência na boca do sábio-poeta-sábio que nos conta que “*A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide inclinei-me, peguei num punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: “Estou a modificar o Sara”*” (Borges, 2018, p. 101).

Assim sendo, inclino-me e começo a modificar o lugar do meu canto na ópera. Começo por tentar expandir o meu presente insuflando-o de ressonâncias-arquivo e ressonâncias-devir, do mesmo modo que a escuta do Rei de Calvino insuflava e se expandia nas perfeições acústicas do seu Palácio-Orelha.

Um primeiro som em direção a diferentes escutas. Diferentes escutas em direção a diferentes vozes: a minha (voz). Um só disparo: momento efêmero, completo.



3.3. Em direção à voz (voz e escuta, detalhes de um *date*)

“A primavera e as árvores voaram para os seus pássaros.”

(Paul Celan 21)

Um canto operático não se é de forma e sentido únicos. Modificando-se, bricolando-se, ele parece querer-se canto de chamada, fluxo sedutor, impelindo as escutas a moverem-se na sua direção. Torcendo as palavras de Lacan⁷⁸, diríamos: *o que eu procuro no meu canto é a escuta do outro*, como se a voz/canto se completasse, somente, com a ressonância de uma qualquer superfície recetora.

Assim, o meu canto é corpo de múltiplos cantos, provocador de múltiplas escutas e objeto indefinido, fantasmagoria de um determinado momento e lugar. A minha voz como voz-mão, voz-orelha, voz-cântaro, voz-assombro, voz-assobio, voz-sussurro, propaga-se e aguarda por sucessivas superfícies de passagem e de ressonância.

Devemos lembrar-nos de que ao contrário da visão, que obriga a uma distância aberta do observador face ao visível, a escuta implica o estar-se e o viver-se um determinado fenómeno acústico (Sloterdijk, 2008, p. 173). Esta presença – criação de um presente - e fisicalidade, abre-a, também, a uma outra experiência sensorial, manifesta, por exemplo, na ressonância efetiva do corpo que escuta. A escuta expõe-nos também, por isso, a uma outra possibilidade de metamorfose, dado que existe um real labor físico, dado que o contacto do som pode operar movimento, reação, resposta.

⁷⁸ Jacques Lacan, nos seus *Ecrits*, escreve: *Ce que je cherche dans la parole, c'est la reponse de l'autre*. |O que eu procuro na palavra é a resposta do outro. (trad. do autor) (Lacan, 1966, p. 299)

Mas quando falamos desta relação voz-escuta, temos de entendê-la, igualmente, como algo exposto, em permanência, a uma infinidade de pequenas (ou grandes) interferências.

Desde logo, estamos perante um jogo jogado entre sujeitos em permanente labor de construção, cujas nuances percetivas se ajustam a um momento preciso dessa voz e dessa escuta. Nesta relação, entram em jogo ressonâncias físicas, emocionais e sociais mas entram, igualmente, expectativas, idealizações e intenções da parte de quem fala/canta e da parte de quem escuta/sente.

Devemos ter presente que numa relação voz/escuta, nunca estamos perante uma condição de puro som. Essa voz transporta no seu sopro a presença de um sujeito e, com ela, determinada enunciação, expressividade, que está muito para além do dito e, também, do som desse dizer.

Consideremos, também, a relação voz-escuta num momento preciso e num determinado lugar acústico, o qual, por sua vez, habita um ecossistema sonoro que a envolve, sempre povoado por algum tipo de ruídos – Cage tentou demonstrar-nos, em diferentes momentos, como o silêncio absoluto é impossível.

E existem ainda as potenciais interferências nas quais não atentamos, sequer, pelo modo como integram já a malha sonora que povoa o nosso território de identidade, mas que podem manifestar-se em diferentes escutas desprovidas de ligação a esse território.

Todas estas interferências se constituem mediante uma complexa relação de forças, desejos e condições, com implicação direta na força e na poética definidora da voz que se propõe a uma escuta.

A voz física de um corpo torna-se, assim, do nascer de um som até à sua completa extinção, no som de uma soma (*som/soma*, curiosa semelhança fonética para usufruir em voz alta) diferente para cada aparelho de escuta.

Assim, ainda que a voz parta de um corpo, ela faz-se *ser* diferente, em diferentes somas, noutros lugares. Coloquemos, então, a seguinte questão:

*onde estamos quando ouvimos uma voz?*⁷⁹

Podemos começar por imaginar que uma voz se faz *ser* no lugar onde é escutada, ou seja, no próprio ouvido que fala. Nada mais lógico, aliás. Mas o nosso ouvido procura sistematicamente a melhor soma de escuta. Ele ajusta-se, curva-se, inclina-se. Não partirá ele, instintivamente, ao ser provocado pelo som de um canto ou de uma fala, em busca do lugar onde o possa escutar melhor?

Como os ratos que seguiam o famoso flautista, escutando o seu sopro, nós seguimos um som, o seu rasto, redirecionamos a nossa captação. Inclínamos a nossa escuta – o nosso corpo escutante – auscultando a proveniência de um som que ressoa em nós.

Não é isso que faz o Rei de Calvino, tensionando o arco da sua escuta, ao passar a pente fino os resguardados sopros de palavras em redor do seu trono? Não é isso que faz ao ouvir o canto daquela voz feminina⁸⁰? Não vai ele ao encontro de um lugar mais perto da fonte, com menos interferências, mais legível, mais *sujeito*?

Há então diferentes lugares de escuta para um mesmo corpo, porque não recebemos a voz somente do seu sopro e do seu corpo. Ela expande-se num espaço e, percebendo-o, procuramos os melhores pontos de encontro em função de todas as interferências legíveis de um determinado presente.

Isto não é muito diferente de pensar que a nossa escuta se produz num ponto que podemos imaginar semelhante ao que Duchamp considerava ser aquele em que acontecia o fenómeno da arte visual: o ponto de intersecção da intenção do artista com a resposta do observador. Algo semelhante ao que refere Barreto Guimarães quando, ao falar da poesia, diz que *o autor também exige ao leitor que faça a outra metade do caminho até meio da ponte. (...) Ela deve ser quase um flirt de inteligências* (Guimarães, 2023, p. 31).

Esse caminho pode encerrar a promessa de uma maior sensação de inteireza, de soma perfeita. Algo que nos aproxime de uma real *presença*. Quando escutamos uma voz estamos nessa voz, e o nosso corpo ressoa confirmando a sua presença e afirmando-se, simultaneamente.

⁷⁹ Partindo da pergunta “Onde estamos quando ouvimos música?”, lançada por Sloterdijk (Sloterdijk, 2008, p. 173)

⁸⁰ Referência à voz feminina que alvoroça a escuta do Rei em *Um Rei à Escuta*, de Calvino.

A esse caminho, podemos chamar muita coisa:
apetece-me chamar-lhe *desejo*.

Imaginei n' *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* um lugar artístico onde uma voz sai em busca de *dates* em diferentes pontos – como lugares *pop-up* abertos aos *flirts* anteriormente falados – de um território sonoro, provocando confluências surgidas espontaneamente pela direção das falas e a inclinação das escutas.

Pela presença do jogo e do artístico, tais confluências vieram atear o desejo de aprofundar o silêncio e correr em direção a cada primeiro som, na possibilidade de um qualquer novo *novo* para essa voz e para essa escuta.

A voz seria, assim, lugar de encontro entre (dois) sujeitos que, segundo as anteriores premissas, tomam parte numa soma cuja fórmula (*pop-up*) o torna único e impossível de repetir. E a escuta de uma voz seria movimento perpétuo, originado pelo poder ancestral que a voz acarreta consigo, o poder de nos fazer pertencer à raça antiga e poderosa do nómadas, diz Zumthor (Zumthor, 1997, p. 297). Não é esse movimento a própria criação?

A extrema proximidade física entre mim e o público da ópera-jogo foi uma tentativa de potenciar a captação do detalhe e o sentir do primeiro sopro, permitindo diferentes relações com a voz a partir de simples movimentos do corpo ou mudanças na direção da emissão.

(Insinuações próprias de um *date*, o que dar ou não dar a conhecer, o que ocultar e o que desocultar...)

Mais do que isso, o instituir do jogo entre múltiplas fontes sonoras: uma corpórea (a minha voz real, inconstante, variável, ditada segundo nuances do próprio momento) e as não corpóreas (as gravações que se ouviam ao longo da ópera-jogo, pedaços de som, canto e ruídos da minha voz pré-gravada, imutável, sem origem). Seria, portanto, a forma como ele procura adensar a sensação de múltiplos impulsos de diferentes densidades, obrigando as escutas a permanentes correrias e mudanças de direção.

Estas permanentes alterações nos pontos de encontro entre a minha voz e as escutas obrigou-me a encetar novos percursos para o respetivo ouvido. O espetador-jogador

permanentemente provocado para se colocar em jogo, surge em busca de caminhos otimizados de leitura, seguindo as orientações contraditórias das suas escutas.

Ao oferecer o aflorar epidérmico do ato de cantar - a sua fisicalidade, a tensão do gesto muscular, a operação matemática das somas, a sensação palpável do limite, o vendaval da mecânica respiratória, o nascer e o extinguir da voz e com isto, a certeza da finitude do som - o território de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I tentou colocar as escutas e as vozes num permanente diálogo, sabendo que:

a voz tem um tempo limitado para ser ouvida, e isso apressa-nos a mover-nos até ao local que se ilumina, por instantes, na tentativa de a captar nesse curto tempo em que sustém a sua vibração. Dir-se-ia, portanto, que a voz se sujeita a uma relação imperativa entre experiência e aprendizagem.

Esse é o tempo que a nossa escuta precisa para aprender a voz:
para aprender, então, o outro.



3. 4. Voz-tempo

Sabemos, também, que é mediante esta relação da voz com o tempo que a sonoridade, corporeidade e espacialidade de uma voz, influenciam diretamente a materialidade de um espetáculo de modo a que ela se possa produzir permanentemente de uma maneira nova. (Fischer-Lichte, 2019, p. 302)

uma ideia de eternidade

Ao contrário de um objeto artístico visível, palpável ou com uma forma definida, os objetos artísticos sonoros estão intimamente relacionados com o tempo e é no passar do tempo que eles revelam formas e conteúdos.

Um canto manifesta-se durante uma determinada duração e é esse o tempo de que dispomos para o formular e apreender. Este seu limite de duração é, desde o primeiro sopro, contingência da sua própria natureza e para aquele que escuta mas é, simultaneamente, poder estruturador e articulador para as escutas. O escutante sabe que esse canto não se *será* em permanência, nem em constância de forma e que um som é incapaz de *sobreviver ao ato de respirar, mediante o qual abandona o corpo* (Fischer-Lichte, 2019, p. 302). Esse seu limite está já devidamente sinalizado na sua expectativa de escuta.

O escutante reconhece, então, o tempo como elemento escultórico desse objeto sonoro e sabe que a sua limitação tem um papel preponderante na sua definição. O tempo define, igualmente, o espaço criativo para a própria escuta em jogo e é na espera e atenção reservadas a esse lugar suspenso que o movimento do som tornará possível a experiência do sujeito (Masschelein, 2008, p. 42). Ei-lo sujeito que suspende qualquer ideia de juízo ou verdade e aguarda, somente, uma resposta de si mesmo, uma elaboração, uma criação: sujeito de uma escuta em aberto, em movimento.

Esta efemeridade do canto tem um lugar decisivo na ópera. Ela é uma das razões para o espanto e ingênua excitação do escutante perante a desproporção de um canto interminável ou a simples promessa do romper de um certo limite. Ela revolve as suas referências de escuta, excitam os seus sentidos e agitam a iminência de um evento de superação do humano. Ainda que em consciência ele saiba que o som dessa voz não possa ser prolongado indefinidamente, ele suspende a sua respiração até que a efemeridade da voz volte a manifestar-se, tranquilizando-o.

Numa relação que se quer física, canto e escuta precisam de articular respirações que definam o traçado de um território comum. Tornando-se canto no preciso momento em que é ouvido, ele é imediatamente promessa efêmera, única, localizada no tempo e

irrepetível. Efemeridade e irrepetibilidade que hão de revelar-se manifestação de potência, afinal, a partir do momento em que o objeto sonoro que se desvenda progressivamente ao longo de um determinado tempo, se oferece como possibilidade de segurar uma escuta durante toda a vida de um som.

Mas mais do que isso, ele impele essa escuta a deslocar-se, de modo a poder ver para lá do que é visível e entender para lá do que seria entendível antes desse som (Masschelein, 2008, p. 37).

Talvez possamos pensar que o reconhecimento das limitações dessa voz acicata a atenção da escuta que busca criar uma imagem a partir do escutado. Esse ato de escutar ao longo de um tempo, unindo pontos, formulando uma imagem torna-se, assim, simultaneamente no relembrar da nossa condição de humanos, por natureza, criadores e precários, em luta com o que se perde cada vez que soa a nossa voz.

Não se trata, aqui, da simples abertura de um tempo através de um canto, mas de perceber como ele será capaz de mover esse tempo e que estímulos é capaz de nos propor. Dito de outro modo, que transformações se propõe operar em nós.

Este tempo faz com que a efemeridade do som não signifique o seu desvanecimento, mas uma possibilidade de maior ressonância. Se é verdade que uma ideia precisa de tempo para ser desenvolvida e exprimir-se (Baremboim, 2007, p. 52), o gesto do canto parece oferecer-nos esse espaço de pensamento, de criação e elaboração de uma ideia, com a segurança de que esse tempo é limitado, que assim é em qualquer jogo. Desse modo ele torna-se concebível e suportável de modo concreto, permitindo-nos um total desprendimento, na certeza de regressar a nós.

O canto propõe-se, então, manter-nos à superfície do humano, abrindo-nos a uma relação operada entre as maquinarias de um sujeito que canta e as de um outro sujeito que escuta e que se influenciam mutuamente. Translendo Barthes, poderíamos falar numa escuta que percorre diferentes intensidades de leitura, na qual se gera um ritmo, desenvolto, que pode ser até pouco respeitoso em relação à integridade do canto (Barthes, 1976, p. 45).

Uma escuta que anseia por mais, numa revelação progressiva de um canto, ele próprio em movimento, uma descoberta plena de erotismo, que pode ser encenação do jogo de desocultar-ocultar, de aparecimento-desaparecimento (Barthes, 1976, p. 44).

Sabemos como o jogo vocal assume um particular relevo em contexto operático, em particular pelo modo como são desafiados os limites universalmente aceites e reconhecidos de uma voz humana. O canto exerce, aqui, o seu poder de colocar-se entre o possível e o inaudito, erguendo consigo a esse lugar mágico aquele que o escuta. Nesse seu braço de ferro com os limites da voz, joga-se o inegável da sua finitude. Esta será a sua origem.

O canto joga-se no brotar infinito de um corpo, e joga depois a ocultar-se nele, para logo voltar, de novo, à vida, possivelmente já sob uma outra forma. Ele joga também entre o grito e o sopro, entre o frágil e o esmagador, entre a vida e a morte, no tempo de um único fôlego. O poder de um canto joga-se nesses instantes em que ele se entrega a uma espetacular luta pela sobrevivência.

Como qualquer herói, perante uma derrota anunciada, ele vence unicamente pela ilusão de eternidade que foi capaz de criar no ouvinte que se moveu até ele e com o qual foi capaz de consumir um hipnótico encontro.

O que ele propõe ao escutante é o prazer de uma deriva, um lugar de ilusões, seduições e intimidações (Barthes, 1976, p. 55), visto como um todo mas movido em diferentes correntes, impulsos e pequenas luxúrias.

O espetáculo operático assemelha-se, nesse instante, a uma espécie de arena onde se trava uma luta de uma voz-corpo contra a sua condição mortal e, sobretudo, contra a condição efêmera do seu som. O canto assume a representação de um ato de resistência e de uma superação prodigiosas. Através de um aparelho artístico, o corpo tenta tornar o canto de uma voz num lugar o mais próximo possível de uma ideia de eternidade:

num só e mesmo canto habitam o desconhecido e o comum, o mito e o *logos*, o grito e o sopro. Na performance, como na pesquisa, na criação ou no ensino, estas dicotomias oferecem-se como jogo para novos encontros e *flirts* de escutas.

o grito sublimado

Falamos aqui de canto operático e sabemos como ele nos aparece ligado, na esmagadora maioria das vezes, a um texto dramático. Ele liga-se ao texto segundo uma

leitura dramatúrgica feita pelo compositor e, direta ou indiretamente, movem-se numa relação paralela, oposta ou oblíqua.

Porém, ainda que o canto operático esteja ligado, na sua essência, a um texto, ele conquistou desde cedo, na ópera, uma vida própria enquanto fonte expressiva, dramatúrgica e musical, para além da palavra.

O papel do canto, no drama, manifesta-se de diferentes formas, através do poder do seu grito de sobrevivência, da sua capacidade de desafiar os limites do humano e das suas paixões.

Diz Fischer-Lichter que *o canto da ópera é a linguagem da paixão. Não apenas estilização exagerada da existência* (Fischer-Lichte, 2019, p. 297). O canto operático permite-se, simultaneamente, veicular essa *estilização exagerada* tão visível na linguagem do género e acomodar esses mesmos excessos passionais do grito pela poética do canto. Essa sua potência liberta-o de uma espécie de contrato de obediência cega à perfeita enunciação da palavra, possibilitando-lhe, em vez disso, partir na tentativa de gerar os seus próprios significantes.

A escrita vocal operática revela-o, claramente. Se pensarmos no ato de cantar um texto, percebemos que isso implica que a tessitura vocal proposta lhe dê a possibilidade física de fazer essa articulação. Tessituras mais extremas, implicam ações técnicas que conduzem, geralmente, a uma determinada configuração do aparato vocal que sacrifica na maior parte das vezes, essa capacidade de articulação. Ora, o canto operático move-se, frequentemente, por regiões sonoras onde nos deparamos com a perda da inteligibilidade do texto.

Esta escrita, diria, na maior parte dos casos não é casual. Ela oferece ao ouvinte a oportunidade de se libertar desse foco na palavra. Ao mesmo tempo ela oferece ao canto espaço de voo, lançando voz e escuta numa espécie de região de *dissolução dos significados*, na feliz expressão de Erika Fischer-Lichte.

Esta dissolução de significados – dito de outro modo, esta germinação de significantes – tem o seu ponto culminante nalgumas técnicas de escrita vocal como acontece com *as coloraturas ou o alcançar de uma determinada altura do som, quando a voz deixa para trás todo e qualquer significado* (Fischer-Lichte, 2019, p. 296).

Nesses momentos, *a cantora* – Fischer-Lichter refere cantora, pelo facto desta questão das tessituras extremas ser uma problemática mais comum na escrita vocal para vozes femininas – *adquire a capacidade de irradiar uma enorme força, que se difunde no espaço com a sua voz e se apodera fisicamente de quem a ouve* (Fischer-Lichte, 2019, p. 297).

Nestes momentos é o poder da voz enquanto instrumento que assume o papel principal no desencadear da mobilização das escutas e, sem surpresa, estes momentos são muitas vezes os mais aguardados e apreciados pelos melómanos.

Muito para lá do “circense” que transparece desses gestos artísticos, é nesses momentos em que a voz penetra nesta região que ela *provoca um arrepio a quem a ouve, transformando-se num arrepio de terror à medida que o canto se aproxima do grito* (Fischer-Lichte, 2019, p. 296). O canto operático chega-nos, assim, como sublimação desse grito e, nele, *de todos os gritos, de prazer e de dor* (A. Green, citado por Castaréde, 1998, p. 210).

Este grito operático vive, ressalve-se, no permanente âmbito do canto, mesmo em territórios líricos recentes, de carácter mais ousado ou experimental. Mesmo quando falamos de formas de expressão como o *Sprechgesang*, falamos de um género de canto. E o canto operático revela-se capaz de acolher e traduzir a crueza do grito, sublimando-o e tornando-o suportável por via do artístico. Lembremo-nos de Daniel Barenboim quando diz que *através da música, até o sofrimento pode ser aprazível* (Barenboim, 2007, p. 24)

No canto operático, o grito de um corpo é convertido numa linguagem de *vocalizos, num canto sofisticado destinado a tornar a angústia tolerável*, aculturando-a e atenuando-a. Porque a ópera revela-nos sempre um lugar de *desregramento ponderado, uma paixão domesticada, um afeto controlado* (Castaréde, 1998, p. 210)

Em contexto de melodrama, e sem querer psicanalisar excessivamente a questão, a voz não se apresenta só como instrumento; ela assume-se também como espaço significativo. Nas suas nuances expressivas, na sua relação com a tessitura, o timbre ou a cor, ela desenha um grito, um choro ou um silêncio, sem nunca os ser e o seu poder mágico habita o mundo do sobre-humano de diferentes modos.

Pensemos na duração e em como ela envolve a voz em assombro, expandindo-a para além dos limites do que julgamos humanamente possível. Nesse fulgor da duração ganhamos a sensação de que o som se torna, por momentos, visível, quase palpável. Conseguimos ver o grito sublimado e essa voz dá-nos a possibilidade de formular uma imagem de si própria em tempo real, através desse prodígio que preenche tempo e espaço.

A voz, na sua duração, passa a ser som que sentimos ressoar no nosso corpo e que ao tocá-lo o pasma, sacode, inquieta ou esmaga. Ela toma a figura de um volume concreto, e, simultaneamente, intangível e impossível de abranger na sua plenitude.

Ao mesmo tempo que o canto *deteta e revela a angústia*, ele *modula-a, prolonga-a, atrasando o momento do desenlace*. Pelo controlo que permite, o afeto é controlado (Castarède, 1998, p. 211). Assim, é na sublimação da emoção bruta, do grito, que nasce o silêncio da escuta, ou nas palavras de Valéry, *a ação mesma do Belo sobre alguém, consiste em tornar mudo esse alguém* (Valéry, 2020, p. 40).

O grito sublimado da grande ária, ou do dueto entrançado e interminável, onde se pressente a morte ou se varrem os porões do humano é a fonte do grande estremecimento operático. É nesse grito em que o corpo que canta e o corpo que escuta podem almejar serem despojados de todas as suas reservas vitais.

A escuta musical, diz Nancy, *surge como amostra, elaboração e intensificação da disposição mais tensa do sentido auditivo* (Nancy, 2002, p. 51). A primeira vez daquele grito, nessa voz, movida por um qualquer discurso musical, levou-nos até um determinado lugar, apenas inaugurado em nós, que aspira ser um possível lugar de reencontro e escuta de nós mesmos.

O percurso que levará a escuta seguinte até ao novo encontro com essa voz que canta será já um percurso sinalizado, precavido, de algum modo, construído. Ele já perdeu a potência de uma escuta aberta, não avisada e já perdeu o risco do choque, da surpresa, desse lugar do novo, onde reside parte da riqueza de uma *primeira escuta*. A escuta não se expõe já na mesma *nudez*, não se desconjunta, nem desorienta e por isso não pode já ser tão plena.

Para ser plena, ela deve poder desmembrar-se, desconstruir-se, porque *ao desconstruir-se, a escuta exterioriza-se, obriga o sujeito a renunciar à sua intimidade* (Barthes, 1982, p. 248). Só assim a escuta pode ser livre e falar por si. Como nos diz Roland Barthes: *a liberdade da escuta é tão necessária como a liberdade de palavra* (Barthes, 1982, p. 248).

A ópera é um espetáculo eminentemente acústico – embora cada vez o seja genuinamente menos – e isso alimenta a ideia de uma certa intimidade entre a voz e a escuta. Porém, ainda assim, é raro acedermos a uma voz operática nas reais imediações da sua fonte física, do corpo que a faz ressoar, nomeadamente em virtude da habitual configuração dos espaços artísticos que habita.

Como acontece com qualquer voz, consoante o espaço (sala, auditório, quarto, cave, teatro ou jardim) a voz chega-nos acoplada por diferentes interferências, mais ou menos invasivas. Elas revelam essa voz como um corpo vestido, trazendo algo nos ombros.

Dada a beber junto da sua nascente, a voz poderia surgir como *voz nua*, se assim lhe pudéssemos chamar. Ou, como uma *primeira voz*, que também não seria mau nome.

Se a voz sai de um corpo que é o seu, que a produz e que é, simultaneamente, a sua primeira ressonância propagadora e, mais do que isso, identificadora, o som que dela ouvimos é, assim, junto à sua origem, o seu primeiro som e a assinatura do corpo que a liberta. É para a fonte dessa voz e para essa intimidade que se encaminha, instintivamente, o desejo duma escuta, vasculhando uma espécie de bastidor do visível.

A escuta assume, para isso, uma disposição ativa:

ela acorda, muda de forma, espera, torna-se predadora capaz de lançar-se no encaço de um determinado canto tensionando o seu mecanismo-escutante - *cada sentido comporta a sua natureza simples e o seu estado tensado, atento ou ansioso* (Nancy, 2002, p. 18). Na tensão dessa atenção, perante essa voz em nascente ela ergue-se, obliqua-se e decide se há de ou não pôr-se a caminho.

Essa escuta age no obliquar do corpo para segurar o silêncio que envolve o objeto escutado, desprovê-lo de casca, despi-lo, como no gesto do radio-ouvinte que se aproxima do pequeno transístor a pilhas, pousado no balcão da cozinha.

Assim acontece com aquele Rei de Calvino, no escutar da voz que canta ao longe. É o próprio Calvino que nos diz que *há uma parte de ti que está a correr em direção à voz desconhecida* (Calvino, 1995, p. 64), relembrando o *flirt* entre as vozes e as escutas. É o convocar de um encontro, sem saber que destinos secretos tomará esse convite.

E apesar da distância real, estabelece-se uma espécie de aura de segredo, porque na intimidade da escuta vive sempre a excitação de escutar sem se ser visto a fazê-lo - como durante séculos se comunicaram e escutaram os pecados sussurrados na penumbra do confessional.

Na intimidade da escuta há um fio não visível que se forma e que, de repente, se torna possibilidade libertadora para nos trazer de volta aos nossos labirintos.

Esse rolo de fio que se nos oferecem determinadas vozes, nos seus cantos e nos seus gritos, afigura-se-nos, nesta secreta intimidade, só nosso, pousado por Ariana na palma da nossa mão.

Como se, mesmo numa plateia, numa sala, só o nosso ouvido percecionasse ou entendesse um determinado detalhe, o vibrar de um sopro.

Como se só nós tivéssemos compreendido o real alcance daquele som ou tivéssemos sido os únicos a contemplar o seu voo.

Porque a voz, ao depender da escuta, transforma-se, somente, uma proposta que apenas tem para nos oferecer a sua subjetividade e a sua nuvem de significantes.

A escuta macro, surgida nesse encontro secreto entre uma voz e um ouvido exige intimidade, exige ser lugar de toque, de sentir o ar em movimento.

Um ar visível, por trazer mais voz da boca do que dos muros.



3.5. Voz-canto

Que pena que não saibas cantar. Se tu tivesses sabido cantar talvez a tua vida tivesse sido diferente, mais feliz, ou triste de uma tristeza diferente, uma harmoniosa melancolia. (Calvino, 1995, p. 64)

canto-nós

Calvino levanta-nos a questão que, num ou noutro momento, nos paralisa:
saberei eu cantar?

É no momento em que ouve o canto daquela voz feminina, misteriosa, que o estremece, que o Rei⁸¹ se coloca essa pergunta, perante o desejo de ligar-se àquela voz através do seu canto (o mesmo canto que se assume fundamental na definição dos nossos lugares afetivos, como os que ligam mãe e filho, desde os primeiros impulsos vitais, ainda no útero materno).

A aprendizagem do canto é vista, por alguns autores, como uma revisitação a esse universo, uma *iniciação no mistério dessas primeiras relações entre mãe e filho, antes da instauração da linguagem* (Castaréde, 1998, p. 111). Pascal Quignard vai ao tempo de gestação em que as orelhas se encontram mergulhadas no universo ressoador de um ventre, para nos dizer que em virtude disso, toda a percepção sonora é um reconhecimento e a organização ou especialização desse reconhecimento é a música (Quignard, 2020, p. 52).

O canto seria, então, a redescoberta de um lugar anterior à própria fala, mais íntimo, portanto, do sujeito nas suas primeiras pulsações. Esse profundo enraizar faz com que, em âmbito social, o canto seja frequentemente chamado a assumir um papel de relevo, em lugares radicalmente diferentes. Ouvimo-lo:

no reforço de identidades étnicas, políticas, religiosas, ideológicas, culturais.

⁸¹ Referência ao texto “Um Rei à Escuta” de Ítalo Calvino, anteriormente citado.

como gesto coletivo, em manifestações oficiais, festivas ou solenes e no campo de trabalho, sincronizando gestos, dando alento.

associando grupos definidos por gostos, idades ou propósitos.

no colo materno, primeiro de todos os cantos, embalando, ou num sussurro amoroso cantado ao ouvido.

na exaltação, no exacerbar de fanatismos, de liberdade, de revolta, de brutalidade ou de catarse coletiva, num concerto no parque, num jogo de futebol ou numa celebração de rua.

Cantamos esse canto mobilizador a plenos pulmões ou num fio de voz e, provavelmente, em nenhuma destas situações nos ocorre a questão que trouxemos de Calvino:

saberei eu cantar?

Do que falamos, então, nos momentos em que nos colocamos perante esta pergunta?

Ao contrário do canto como manifestação coletiva, de que falávamos anteriormente, o lugar íntimo do indivíduo com o seu canto é um lugar particularmente vulnerável. Algo muda quando ouvimos a nossa voz, isolada de um todo. Tendemos a acordar um ouvido crítico que antes desconhecíamos e a repetir perante nós mesmos a pergunta que, no seu peso, vai prendendo a nossa voz ao chão, como um enorme lugar gravitacional.

Mas não sabemos nós, já, que o canto nos é natural? Não nos lembraremos que o herdámos do antes-de-nós e que ele nos foi somente lembrado por Orfeu (como a este tinha sido lembrado por via materna, em Calíope, essa *musa da bela voz*?) Não sabemos já que podemos cantar com maior ou menor destreza ou expressividade, mas que, em si mesmo, o canto é intrínseco a todo o ser humano, enquanto mecanismo fisiológico e forma de expressão?

A pergunta *saberei eu cantar?* apela a uma perda de inocência. No momento em que a nossa voz é obrigada a libertar-se do seu anonimato e a elevar-se acima de um manto

vocal coletivo, fazendo-se escutar separadamente, a pergunta surge com essa sensação de frio relento.

De repente, passamos a olhar para a nossa voz como algo exterior, algo alheio que nos coloca em jogo. Para um cantor, depois, um qualquer depois, a pergunta há de, obrigatoriamente, tornar-se episódica, intermitente ou desvanecer-se:

passados os primeiros rasgos de rebeldia, a voz volta-se para nós e interpela-nos, provoca-nos, agrada ou inquieta.

canto-eu

A identificação entre o território constituído e o nosso canto é a atribuição de um poder recíproco. É a conquista e apropriação de um chão comum, como aquele que define o traço identitário do canto dos *aborígenes* australianos de que nos fala Bruce Chatwin no seu *Canto Nómada*⁸².

É na segurança deste canto que nasce a possibilidade da voz real, com toda a aspereza do seu grão. É aí que se exterioriza a voz que nem sempre damos a ouvir, mesmo a nós próprios e que se solta, distraída, no discorrer de tarefas, nos pequenos jogos com que as adornamos ou no abrir do duche.

É isto que Barthes diz acerca do mais íntimo dos cantos solitários, o lied romântico, um *fruir fantasmaticamente o meu corpo unificado* (Barthes, 2018, p. 275), expressão que resume com enorme intensidade o lugar-instante de um intérprete de *lied* e, igualmente, o do sujeito que, no seu território íntimo, vive um solilóquio de aproximação a si próprio, pelo canto.

E não será também esta a voz de que nos fala Calvino, quando diz que *sepultada no fundo de ti talvez exista a tua verdadeira voz, o canto que não sabe separar-se da tua garganta fechada, dos teus lábios áridos e tensos?* (Calvino, 1995, p. 64)

Esta é a voz que nunca sabemos que guardamos até vasculharmos as paredes do odre onde ela envelhece e matura e cujo jorrar se confunde como o nosso próprio jorrar.

⁸² O Canto Nómada, livro de Bruce Chatwin, publicado em 1987

Perante esse jorrar, ficará nas nossas mãos decidir se a tomaremos para consumo próprio, em maior ou menor abundância, ou se a levaremos à grande festa da partilha humana.

Atentemos, sempre, que essa voz revela, no seu mosto, aquilo que Calvino diz, também, e que talvez signifique o que de mais importante guardamos numa voz: *aquilo que ninguém sabe que és, ou que foste, ou que pudesses ser, revelar-se-ia naquela voz* (Calvino, 1995, p. 64).

Observemos o cantor que canta a sua ária para um público que, podemos imaginar, mantém as suas escutas inclinadas na sua direção. Ele canta, escutando essa mesma voz que reconhece como sua.

Ele empresta a sua voz a um personagem que age como conselheiro de si próprio, cantando um solilóquio, segundo as convenções operáticas, em que expõe as decisões tomadas, para que todos saibamos que ele as tomou. Ele canta e escuta-se no tomar de decisões que irá pôr em prática numa das cenas seguintes.

D. Ottavio⁸³ canta “*Il mio tesoro*” para, de seguida, ir procurar vingança.

Tamino⁸⁴ canta “*Dies bildnis ist bezaubernd schön*” para, de seguida, ir procurar Pamina.

No seu território, o personagem escuta-se como o conselheiro escuta o senhor da guerra. Mais do que as palavras – que nas árias são, frequentemente, simples repetições *ad infinitum* de pequenos versos – é fundamentalmente pelo *melos* e pela voz que lhe foi emprestada que lhe chegam as respostas que agirão sobre as suas decisões.

Não será, por isso, o cantor que ouvimos, no seu íntimo? (As decisões pouco importam: elas já foram tomadas há muito tempo). Presenciamos o que poderá ser, antes, um encontro do cantor consigo próprio, da sua voz com recanto íntimo do palácio-orelha:

É mediante o reconhecimento entre a sua voz e a sua escuta que ele se coloca num lugar de criação.

⁸³ D. Ottavio, personagem interpretada por um tenor, na ópera D. Giovanni de Mozart

⁸⁴ Tamino, personagem interpretada por um tenor, na ópera A Flauta Mágica, de Mozart

NOTA: a escolha destes exemplos, assim como de outros ao longo do trabalho, prende-se com uma opção de me apoiar em personagens e ópera que tive a possibilidade de interpretar, enquanto cantor.

Esse território criativo diz agora respeito a uma cartografia exclusivamente sua. Ele fez confluír para o mecanismo da sua voz, para esse território onde canto e sujeito se reconheceram, fragmentos do artístico com que se constrói, artesanalmente. A partir desse texto dado elabora-se um lugar seu:

um chão, um traço, uma cartografia, uma arquitetura.

Estar com quem se ama e pensar noutra coisa, diz Barthes (Barthes, 1976, p. 63). Ou seja, o cantor criando espaço para trazer do lado de fora e de dentro si o que acha necessário para cantar uma contraverdade, como quem reforça o poder do próprio escrito - paradoxo que pode ser potência para o *pássaro que não ouve o que nós escutamos, que escuta o que nós não ouvimos*. - gesto de correr por fora com um canto alternativo ao do discurso proposto.

Eis o cantor deixando que o texto se faça ouvir indiretamente e, simultaneamente, a poder *sentir-se* inteiro no cantar desse texto (Barthes, 1976, p. 63).

a voz do dono⁸⁵

Diz Calvino sobre a voz do Rei: *os cem fragmentos de som que uniste formam uma voz inconfundível, a voz que é somente tua* (Calvino, 1995, p. 65). O cantor responde, finalmente, na espontaneidade desse gesto colossal de cem pedaços unidos, desse coro de fragmentos, que o cantar é humano, uno e não obedece às tiranias pitagóricas definidas pela justeza de tons e meios tons matemáticos ou temperados.

Mas restabelecido o silêncio, extinta a última ressonância desse canto voador, parece voltar a escutar-se, intermitente, a ressonância da mesma pergunta, num outro lugar, do outro lado deste território mágico:

saberei eu cantar?

Porquê esta pergunta?

⁸⁵ Referência à editora His Master's Voice ou A Voz do Dono, responsável por algumas das mais icônicas edições discográficas de ópera e de alguns dos seus cantores, durante o século XX.

A relação com o canto parece ter-se tornado num assunto demasiado sério, como se o canto estivesse reservado ao cantor e o cantor ao canto. Temos pudor em colocar o canto na nossa voz a partir do momento em que outros tomam a si essa tarefa específica de cantar ou tocar instrumentos. Ao reconhecer-lhes um certo dom, um particular treino (Vieira de Carvalho, 2017, p. 84), tendemos a sentir-nos apoucados e silenciados e vamos tomar o lugar de simples escutantes.

O canto aprende-se, como a música e a arte da maternidade.

A pergunta não nos silencia porque o canto permanece ainda em nós. Nós conseguimos ouvir-nos entoar no peito os cantos inibidos. O seu sopro está pousado, em espera. Guardamo-lo para um momento desprovido de outras escutas que não a nossa escuta, mesmo sabendo que a nossa própria escuta se pode mostrar impiedosa.

Tomemos consciência de alguns *ques*:

que o canto e a música nos aparecem, cada vez mais, como atividades reservadas a um núcleo restrito, formado pelos que entendem ter um talento particular ou que estudaram para tal.

que passam a ser eles os detentores do dom e os únicos preparados para o fazer, tendendo a *profissionalizar-se e a ser preferencialmente solicitados para as mais diversas celebrações. O virtuosismo técnico autonomiza-se da função* (Vieira de Carvalho, 2017, p. 84).

que o canto perde a sua potência enquanto lugar de reencontro íntimo ou gesto coletivo.

que já não é a relação essencial com um determinado rito da comunidade que designa os que o vão executar, mas sim a sua capacitação e aparente especialização.

que o feroz destino da profissionalização - muitas vezes precoce e sem uma teia pessoal ou artística que o sustente – é hoje abertamente promovido pelo modo como se estrutura e procura garantir alimento para o ensino artístico especializado.

que prevalece a ideia de que esse estudo e essa especialização são o garante da criação de seres particularmente diferenciados no ato de cantar ou de fazer música e porquê.

Por isso vamos escutar uma voz operática, ao redor da qual se reúne um grupo de escutantes que silenciam as suas vozes, guardando-as para cantar por dentro, segundas vozes, uníssonos, adivinhando determinado voo. Vamos escutar essa voz como se essa parte do mundo se representasse perante o nosso mundo, por lhe ser superior, diria Debord (Debord, 1992, p. n.d.)

Este gesto assustado do não-canto é, porém, um desperdiçar do poder fundamental da experiência artística, do seu fazer lúdico. Translendo Larrosa para o gesto do canto leio que o canto com que cantamos o que somos, fazemos, pensamos, percebemos ou sentimos está para além do nosso canto: no nosso canto damos sentido ao que somos. (Bondía, 2002, p. 21)

Já que o palácio-orelha aspira a ser um lugar de vozes, é pelo jogo operático que elas são desafiadas a soltar sopros de sentidos improváveis e cantos desobedientes. Tragam o artístico como inibidor de perguntas que calam vozes. Tragam o canto como gesto de sentir mais devagar, de suspender a opinião e o juízo, de suspender a vontade e automatismo. Tragam o canto-paciência, o canto-tempo para criar (Bondía, 2002, p.24).

O próprio canto é o mestre de cantos, centrifugador de cantos-arquivo, aqueles que antecedem e devolvem todas as perguntas.



3.6. Voz operática

“Um pintor contemporâneo como Dubuffet usa materiais completamente estranho ao óleo, têmpera ou aguarela quando trabalha com asas de borboleta, esponjas, pelos de urso ou a incrustação residual de uma caldeira – o que poderia estar mais distante do que Michelangelo?” (Berberian, 2014: 48)

O que é uma voz operática?

A pergunta é complexa. Antes de mais, devemos pensar que o que ouvimos numa voz operática é sempre uma soma de uma natureza com uma construção ou um treino, se preferirmos.

É através desse processo de construção que a natureza do instrumento se pode vir a tornar capaz de cumprir as exigências técnicas requeridas a um certo tipo de escrita vocal – nomeadamente ao *bel canto*.

A voz operática deve, assim, trabalhar-se no mesmo sentido do corpo de um ator. Ela deve constituir-se sobre uma relação de confiança e intimidade com o sujeito, desenvolvendo uma agilidade, flexibilidade e domínio muscular que lhe permitam responder aos estímulos interpretativos a que será exposta (Callery, 2001, pp. 20-21).

Porém, num primeiro momento, essa voz deve ser capaz, de prometer qualidades musicais e sonoras que lhe permitam aspirar a cantar o seu repertório do cânone. Falamos em *prometer*, porque uma voz operática não se revela por inteiro, senão mediante esse posterior trabalho técnico que será realizado sobre ela.

Neste sentido, sendo a voz tão intimamente ligada ao sujeito, aspetos psicológicos e anatómicos condicionam, não poucas vezes, o revelar cabal das qualidades de uma voz, num primeiro momento, dando origem a eventuais equívocos.

Esse trabalho de formação de uma voz operática funda-se, habitualmente, nos princípios daquilo a que se chama *bel canto*, técnica que pretende preparar o cantor para interpretar o grande repertório operático – Haendel, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi e demais criadores da grande tradição europeia. Mas o que é o *bel canto*?

Jobst Fricke⁸⁶, no preâmbulo do livro *Bel Canto*, de Lucie Manen⁸⁷, define-o de forma resumida e clara. Fala numa técnica que *oferece incomparáveis possibilidades para o total controlo dos órgãos vocais e torna possível uma vocalidade flexível, invulgarmente*

⁸⁶ Jobst Fricke (1930), musicólogo alemão, ligado à Universidade de Colónia,

⁸⁷ Lucie Manen (1899-1991), cantora e pedagoga alemã cujo livro *Bel Canto* é uma referência global no estudo do fenómeno do canto operático.

rica nas suas variadas cores que constituem os timbres únicos do canto à italiana (Lucie Manén, 1987, p. xii).

Os princípios são claros: potenciar o corpo humano nos seus processos respiratórios e musculares, de modo a permitir o absoluto controlo da emissão da voz, em termos de volume, cor, ressonância, densidade, imaginação. Ou seja, aumentar os seus recursos enquanto instrumento acústico, artístico e expressivo.

A voz operática obedece, assim, a princípios técnicos precisos e, de certo modo inegociáveis. Em grande parte porque o cantor e o seu canto se tornaram, a determinada altura, na principal atração do circo operático e a voz foi o principal foco criativo da maioria dos compositores dedicados ao género.

A importância do cantor – nomeadamente na ópera italiana – fez com que a ele se submetessem os compositores, acrescentando aqui e ali uma ária para melhor lhes agradar (Pistone, 1988, p. 61), o que levou a que o *bel canto* se fosse transformando, passo a passo, num fim em si mesmo, espaço privilegiado de uma estética da exibição do *eu*.

São muitos os relatos dos prodígios vocais nas mais diversas salas de ópera. Marie-France Castarède no capítulo que dedica à ópera no livro *A Voz e os seus Sortilégios* eleva essa importância da voz enquanto objeto de encanto. Traz os exemplos do famoso castrato sopranista Caffarello⁸⁸ que num só fôlego podia fazer *cadências de catorze compassos em semicolcheias*. Ou ainda de Farinelli, cujo *poder da voz foi o único remédio para a neurastenia de Filipe V de Espanha* (Castarède, 1998, p. 179).

Em ambos os casos, estamos perante a voz ambígua e quase sobrenatural dos *castrati* - que reunia *as vantagens da laringe da criança, da mulher e do homem* - a quem era, por isso, atribuído um carácter divino, na sua capacidade de *transcender a diferença dos sexos*. (Castarède, 1998, p. 179) Mas o mesmo sucedeu com grandes sopranos e posteriormente tenores, cujos nomes chegam ainda até aos melómanos de hoje, como objetos de veneração e encantamento.

⁸⁸ Caffarel (1710-1783), castrato italiano, cujo nome chegou até nós, também, pela voz de Don Bartolo, na ópera *O Barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini. No 2º acto diz D. Bartolo (*“Quando, per esempio, cantava Caffariello, quell’aria portentosa...”*)

O *bel canto* é, então, diz-nos Mário Vieira de Carvalho, *virtuosismo – com o seu paralelo na técnica instrumental – e, neste sentido, parte integrante duma “poética do maravilhoso”, visando “causar espanto” através da ultrapassagem dos limites da realidade quotidiana ou da normalidade das capacidades humanas* (Vieira de Carvalho, 1999, p. 35).

Estabelece-se na ópera barroca romântica, em particular, um absoluto reinado da voz que, através do *bel canto* chega a libertar-se da palavra e a assumir-se como veículo da música em si mesma. Como *linguagem das paixões*, ela torna supérflua a compreensão das palavras (Vieira de Carvalho, 1999, p. 66).

Sem nos determos muito neste assunto, tocado já noutros lugares desta pesquisa, lembremo-nos de que é neste contexto que Gluck vem combater os princípios orientadores deste canto que se afasta da palavra, tentando retomar a relação com o canto no estrito serviço da palavra e do drama.

A verdade é que é no *bel canto* que se fundam os pressupostos do canto operático, tal como o reconhecemos hoje e foi na sua urdidura que se constituíram as suas mais importantes referências. Como será lícito imaginar, é nele que se baseia o sistema de ensino do canto até aos dias de hoje, aperfeiçoado pelos sucessivos estudos e descobertas relacionadas com o desempenho da voz humana.

As razões serão várias e, na sua maioria, óbvias:

o repertório que prevalece nas programações de teatros e salas de concertos: ópera barroca, clássica e romântica, aponta para que a preparação dos cantores coloque o seu foco nesse repertório.

o relativo desinteresse e aparente desconhecimento, até, da ópera produzida nos sécs. XX e XXI, que se estende a uma grande percentagem dos melómanos, intérpretes e programadores operáticos.

Apesar disso, no século XX e depois no século XXI, a escrita vocal de alguns compositores, aportou provocações e desafios ao universo das vozes operáticas, a que se juntaram manifestações sonoras e escritos teóricos provocatórios. Neste particular e ainda que não tenha composto nenhuma ópera, a visibilidade e prestígio alcançados por Cathy Berberian ajudaram na expansão da presença feminina nos lugares de criação operática.

Nas últimas décadas outras mulheres foram conquistando o seu espaço na criação vocal e operática, como atestam os exemplos de Graciane Finzi, Kazuko Hara, Kaija Saariaho⁸⁹, entre muitas outras.

Noutro sentido, alguns compositores abriram caminhos que são muito para lá de experimentais, e que devem merecer uma atenção particular. Berio, Cage, Kagel ou Maderna, entre outros, exploraram diferentes registos para a vocalidade, diferentes formas de usar a voz como expressão, retirando-as, muitas vezes, declaradamente, da esfera do *bel canto*.

Nalguns casos, trabalharam em conjunto com cantores – que se assumiram também como uma espécie de performers/cocriadores - no sentido de descobrir novas potências expressivas da voz e, conseqüentemente, novas ferramentas para as suas criações. Em muitos casos, as obras foram escritas para vozes específicas, artistas em particular, detentores de determinadas características.

Intimamente ligada a essas criações surge a figura de Cathy Berberian, cantora com uma perspectiva artística muito além do preconizado pelo conceito habitual de cantor lírico. Para ela, Luciano Berio escreveu a sua *Sequenza III* ou *Recital for Cathy* e, John Cage, a sua *Aria*. Pela sua personalidade artística e qualidades vocais, Berberian abriu a estes e a outros criadores possibilidades não vislumbráveis, até então, no âmbito de um canto operático, apoiado num *bel canto* ortodoxo e inamovível.

Mas este gesto de rutura promovido por Berberian não é inconsciente. Ela tem ideias claras sobre aquilo que entende que pode ser um novo canto operático e revela-o no manifesto *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*⁹⁰.

A importância particular destes escritos, reside no facto de eles virem de uma *performer/criadora*, uma *real voz/criação*. É aqui que ideias ganham ainda uma maior importância, ao serem o reflexo da sua prática performativa e da sua participação ativa em muitos processos composicionais de obras de referência do seu tempo.

⁸⁹ Graciane Finzi (n. 1945), Kazuko Hara (1935-2014), Kaija Saariaho (1952-2023).

Nota ainda para compositoras portuguesas que se têm dedicado à composição de ópera na última década, nomeadamente Ana Seara, Fátima Fonte, Sofia Sousa Rocha ou Sara Ross.

⁹⁰ (A nova vocalidade na ópera contemporânea – tradução do autor)

Berberian entende a voz operática moderna como uma voz potenciadora da identidade artística do cantor e uma voz aberta à multiplicidade de linguagens musicais e possibilidades sonoras que povoam os dias comuns. Uma voz *com um infundável espectro de estilos vocais à sua disposição, abrangendo a história da música assim como aspetos do som em si mesmo; marginais, talvez, comparados com a música mas fundamentais para o seu humano* (Berberian, 2014, p. 47).

Ainda assim é categórica no afirmar de que ela surge como *uma continuação da velha vocalidade original, como a de Monteverdi, e persegue a interação substancial entre palavras e música, que vem desde o nascimento do recitar cantando e da seconda pratica* (Placanica, 2014).

Trata-se portanto de, cavalgando o potencial técnico desenvolvido através do *bel canto*, não nos deixarmos ficar reféns do mesmo mas, pelo contrário, explorarmos o instrumento voz noutros sentidos, nem sempre relacionados diretamente com um som que associamos ao facto musical. Sons com altura não definida, interjeições, voz falada, ruídos, gritos, tudo isto se mistura com o canto no seu sentido histórico, puro, se quisermos, com palavras, frases musicais, *patterns* vocais de outras linguagens musicais, etc.

Esta abertura da esfera vocal contemporânea surge exposta de forma clara em obras algumas obras de Luciano Berio, na *Aria* de John Cage ou em *Stripsody* da própria Berberian. São lugares amplos, que brotam de partituras igualmente amplas, povoadas de impulsos criativos e lugares abertos à imaginação performativa do cantor.

Berberian pretende afirmar *a capacidade do cantor no uso da voz em todos os aspectos do processo vocal*, numa espécie de descolonização do canto histórico, partindo da ideia de que *a arte deve reflectir e expressar a sua própria época, mantendo, ainda assim referências ao seu passado, aceitando o peso da história* (Berberian, 1966, p. 48).

No fundo, falamos de trazer o cantor para um lugar mais próximo da criação. Um cantor-artista, no pleno do seu arsenal de fogo que, num presente, onde se esbatem fronteiras entre as artes performativas, seja capaz de nos dar algo mais, trazendo consigo o corpo, a fala e o vento. Que nos traga pensamento e nos ofereça identidade, como exigimos a um poeta, a um ser que dança e nos pretende dar, na cacofonia veloz dos dias modernos uma visão pessoal do mundo, uma qualquer verdade:

ser vaga-lume, lúdico e único em cuja voz em sentimos um premente desejo *de destapar o mundo e mostrá-lo de outra maneira* (Guimarães, 2023, p. 30).

Canto que nos ofereça um outro som do mundo, imperfeito e com grão.



3.7. Voz-ensinada / Voz, em si, nada

Oiço algo em mim, logo existo -pelo menos tenho motivos suficientes para afirmar que estou certo de poder concluir a minha existência a partir do ouvir em mim (Sloterdijk, 2008, p. 182)

Gritos sem raiva, sem ódio, sem paixão, que nada transportam, que nada pretendem, que não falam. Os sapos destroem a linguagem dos homens, e a linguagem dos pássaros, dos cães, dos morcegos. Os sapos inventam a música. (Le Clezio, 1988, p. 57)

canto nómada

Ensinamo-nos a nossa voz.

Aprendemo-la pelo escutar do mundo e, depois, aprendemo-la no convívio com a nossa própria fala. Passamos a reconhecê-la e a reconhermo-nos nela.

Antes, na fala da voz materna, aprendemos o memorizar e o unificar das percepções sensoriais. Abrem-nos, voz e ouvido, a possibilidade da reminiscência e o estatuto de sujeito (Castarède, 1998, p. 144), com a sua fala própria, o seu canto identitário.

Aprendemos o nosso canto mergulhando nos repertórios do afetivo e do social com a nossa voz que ainda não se pergunta *saberei eu cantar*, vagueando livre, plena de ressonâncias.

Enquanto habita longe dos lugares de confinamento artístico, ela não está sujeita a regras para o seu jogar, nem a modelos arregimentadores. Este canto sem mãos, o canto mãos livres, habita o mundo em pleno aberto.

Agora, para ter acesso ao universo da voz operática ele tem de se revestir de alguns pressupostos. Enquanto estiver no seu estado natural, ele baterá, somente, na parede exterior da ópera, opaca, acusticamente impermeabilizada e cairá, por terra.

Como entrar nesse lugar usando um comando de voz?

Para ter acesso ao lugar operático, o sujeito deve conceder algumas autorizações na *política de privacidade* do seu canto. Ele deve autorizar, antes de mais, que seja operado um *reset* à sua voz. Deve autorizar igualmente uma monitorização permanente, uma reeducação do seu canto natural, e o encetar de uma viagem cujo retorno é, previsivelmente, impossível.

A relação do cantor com o seu canto – considerado em contexto operático – tem implícito um conjunto de pressupostos técnicos, mediante os quais o instrumento *voz* se propõe potenciar o seu desempenho sonoro e artístico de modo a fazer face ao “grande” repertório.

Falo, como é evidente, do *bel canto*, foco essencial do estudo do canto, que já aqui foi trazido e apresentado como sua base-arquivo estrutural.

canto íntimo

Dada a sua sensibilidade, o ensino do canto é fundado numa relação de profunda intimidade entre dois seres, a que se convencionou chamar *mestre* e *aprendiz*, sendo o mestre aquele que é capaz de ter uma melhor escuta sobre as particularidades do aprendiz.

Atentemos, porém, que este jogo se movimenta em ambas as direções, já que o mestre é aqui mestre e aprendiz, ao agir, somente, a partir do que apreende do cantor em construção.

É por isto que é prática comum *os cantores manterem-se próximos dos seus professores até ao fim* (Brook, 2008, p. 38), garantindo que a voz se transforma de forma ordenada.

Neste contexto procura-se aprofundar ao mesmo tempo o conhecimento de uma voz e de um sujeito ou, se quisermos, de um sujeito pela sua voz. É a auscultação das alterações de uma voz e das suas reveladoras subtilezas que constitui esse lugar de profunda intimidade que, desse modo, deve ser cuidado com a maior delicadeza.

É aí que nasce, simultaneamente, a possibilidade de uma outra relação com o tempo, abrindo assim um lugar ao artístico, um lugar de jogo e experiência. Permite-se a evasão ao real e o acesso a uma esfera temporária com os seus próprios desígnios (Huizinga, 2000, p. 10). Estabelece-se um presente, uma possibilidade criativa e um potencial de aprofundamento de um *eu* artístico.

Mas no presente, o ensino do canto operático saiu do pequeno estúdio, da sala íntima e instalou-se em salas de aula de escolas e faculdades. A generalização e a progressiva integração da aprendizagem do canto nos territórios do ensino geral, trouxeram grandes alterações ao seu paradigma clássico de ensino.

Esta expansão de território abriu o canto operático a muitos lugares sociais que o desconheciam e passou a cruzar-se com muitas mais vozes e escutas. O grito operático escuta-se, facilmente, numa pequena rua de uma pequena vila, sem grande estranheza.

Mas que lugar de intimidade fica para o canto? (Campainhas anunciam as entradas e saídas de alunos para aulas que são fatiadas e contadas ao minuto. Cumprem-se programas, objetivos, expectativas, planeamentos e quantificações uniformes).

Estaremos num lugar de tempo artístico?

Quero com isto perguntar que lugar e que tempo está a ser oferecido para o canto-acontecimento e para a transmissão de todas as suas dimensões na progressiva aproximação aos padrões do ensino geral.

Perguntar se esta apertada malha de estruturação não poderá subverter, de algum modo, os seus princípios fundamentais.

Abrirá ele espaço de respiração para o reencontro do sujeito consigo próprio?

Oferecer-se-á ele como lugar adequado de escuta para os intervenientes?
Proporcionará ele distância do real para o abandono ao jogo e à pesquisa?
Permitirá ele intimidade, quando a estreiteza dos gomos horários em que são divididas, transformam as sessões numa urgente sucessão de exercícios?

responsório breve

(Onde habita o artístico?)

Num sistema horizontal, os estudantes são fatiados numa série de grelhas indexadas a métodos e avaliações anónimos, em que nem sempre há espaço aberto às idiossincrasias.

(Onde habita o artístico?)

Podemos imaginar que o seu canto é, deste modo, grelhado até atingir o sabor pré-concebido, ignorando, frequentemente, ao longo deste processo, a espessura e composição do ar que move a cada respiração. (*Respiração!!*)

(Onde habita o artístico?)

Respiração é mais do que uma palavra-chave; ela é um palavrão-chavão, sublinhado a traço grosso em todos os manuais de canto mas que, pelo grau aumentativo perde a capacidade de oferecer real acesso a algo.

(Onde habita o artístico?)

No canto operático, o processo respiratório é um pilar fundamental. Que tempo é oferecido para escutar a respiração e identificá-la como malha definidora de um canto identitário?

(Onde habita o artístico?)

Se a música é a possibilidade de instaurarmos em nós o sensível e o poético, o ensino não deve esconder-se de tal demanda. Não pode perder a artesanaria, espaço de expansão do que somos pelo que fazemos, no que sentimos e no que criamos.

(Onde habita o artístico?)

A voz é o som de um ecossistema complexo e a voz do cantor deve entender o seu grito, deve como *prolongamento de um acto criador* (Lecoq, 2022, p. 35).

Chegado aqui, urge perguntar: habitaremos nós, um lugar realmente artístico, ao focarmos na otimização sonora de um grito? Não deveríamos assumir o poder do nosso grito identitário, aquele que *imita o sopro da respiração, mas não é um sopro, é um desdobrar da vida*? (Le Clezio, 1988, p. 57)?

Para um cantor em contexto operático, a voz impõe a sua presença em permanência. Esse complexo dispositivo construído em torno do ato de cantar deve ser permanentemente monitorizado, estimulado e protegido.

Penso no incontável tempo que dediquei à sua descoberta, conhecimento e desenvolvimento: aula, ensaio, tentativa, *erro, repetição*, trabalho muscular, musical, artístico, resistência, agilidade, *erro, repetição*, respiração, apoio, *erro, repetição*.

A compreensão dos fenômenos mecânicos do canto, a busca de espaços de ressonância, tensões: hoje, amanhã, depois de amanhã, sempre, *erro, repetição, erro, repetição*. E depois ouvir e reouvir, como o Rei de Calvino, na escuta como salvaguarda do seu poder real. A gravação das sessões de trabalho (aulas, *coaching*, ensaios, concertos) para serem ouvidas de modo analítico, é um método instituído por um enorme universo de cantores.

Numa outra direção, o trabalho em volta da palavra, a permanente busca de sentidos, interpretação, ênfase, fraseio, razões para o que é dito ou cantado. Como pensar, como dizer, como cantar. Não será tudo isto uma enorme violência? Não mudará tudo isto a nossa relação com o modo como falamos e ouvimos e consequentemente como pensamos e agimos?

Respondo que sim. E digo que se modifica, igualmente, a forma como nos relacionamos com a nossa voz, de modo mais consciente do que espontâneo. As próprias pulsões que desenvolvemos passam a dirigir-se mais para convenções/técnicas de expressividade ou para a busca de resultados artísticos, do que para uma qualquer espécie de autenticidade ou nudez.

Afastámo-nos dos sapos da noite da selva índia que silenciaram e comoveram Le Clezio (Le Clezio, 1988, p. 57) e a nossa voz tornou-se, com o tempo, órfã do dom da espontaneidade.

Até que ponto a minha voz me carrega, ainda, inteiro consigo?

Até que ponto eu sou eu habitando a sua ressonância?

Até que ponto eu e a minha voz somos um?

Somos um?

(Ponto.)



3.8. - Chegar a uma (im)possibilidade

Por um lado, admirável visão dialética: capacidade de reconhecer, no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o pensamento. Por outro, desespero não dialético: incapacidade em buscar novos vaga-lumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros - os “vaga-lumes da juventude” (Didi-Huberman, 2011, p. 67)

desencontro

O caminho percorrido na busca de um ideal de som faz do cantor um ser que vive, com relativa frequência, numa situação de desencontro consigo. Na procura de um outro modo de agir sobre a sua voz, o cantor procura transformá-la, torná-la diferente daquela que o acompanha desde sempre, movendo-a numa direção que a aproxime dos padrões universalmente reconhecidos como os da voz operática.

Cada passo na progressiva distanciação para com a voz *anterior* carrega consigo implicações na fala, no canto e na escuta. E se a escuta é uma espécie de guia orientador para o seu canto, esta habita, paradoxalmente, um lugar por natureza desfocado para uma fiel percepção da nossa voz: o nosso próprio corpo.

Assim, na relação do cantor com a sua voz podem coabitar a plenitude, a desconfiança, o desejo, a frustração, a raiva, o orgulho, a traição, até. Ela oferece-nos, em todos os sentidos, um drama muito mais operático do que a maioria daqueles que povoam o repertório do género. Todas as máquinas e padrões emotivos que movem o drama estão presentes na relação entre um cantor e a sua voz e revelam-se, por vezes, com um grau de intensidade inaudito.

Falamos assim da não sintonia entre voz e sujeito como um assunto crítico.

Durante o percurso colonizador do canto operático, em que técnicas, modos de fazer, regras, princípios de funcionamento vão substituindo a espontaneidade do canto livre, essa não-sintonia pode fazer com que voz e sujeito se desloquem a velocidades diferentes, perdendo alguns dos mais basilares pontos de contacto. Eles podem, até, habitar lugares distintos, não permeáveis entre si, impossibilitados de qualquer tipo de articulação.

Nesses momentos a voz pode transformar-se numa espécie de mecanismo desprovido de identidade, movendo-se estritamente num plano racional/funcional, retirando ao cantor a impossibilidade de imprimir no seu canto uma textura autoral.

Assim, ele vive simultaneamente o drama de uma condição inadequada para o reconhecimento do som do seu próprio instrumento e uma inerente desterritorialização relativamente ao seu próprio *eu* artístico.

Mas essa zona nublada que desfoca parte da sua escuta abre, simultaneamente ao cantor uma possibilidade: tomar parte na construção dessa escuta, no ato de completar o espectro de ressonâncias em falta. Nesse lugar, ele abre-se, na maioria das vezes, a algo indissociável das vozes: o desejo. E, nesse lugar do desejo, por força dos desígnios da sua procura, ganha força o seu ideal sonoro.

O cantor conhece esse som, que persegue; ele capturou-o e somente ele (e sem que ele imagine, seguramente, o seu mestre-escutante) é capaz, ainda, de o escutar. Ele conhece cada uma dessas ressonâncias pela ordem de chegada e de importância, é capaz de ouvi-las sem grande esforço e, no seu desejo, elas incorporam-se já, quase naturalmente, nessa soma final numa espécie de projecção de uma voz porvir.

Essas ressonâncias que despontam e desaparecem como pequenos pontos de reencontro, refletem passos que ele deseja ver consumados, etapas que ele deseja ver superadas, metas que ele deseja atingir no afastamento da sua primeira voz.

Assim, a sua escuta, fundamental na relação com a sua voz, constitui-se essencialmente numa soma de duas parcelas: as sensações reais do seu corpo ressonante para com a voz que lhe é devolvida pelo espaço que o rodeia e o retorno que recebe do seu mestre-escutante

Mas a isto, secretamente, o cantor soma ainda sob a forma de desejo a sua expectativa de som ideal. No seu desejo de tocar esse ideal, ele incorpora frequentemente esta parcela idealizada na soma que lhe devolve a imagem da sua voz. Ele integra-a na idealização do som da sua voz real, final e objetiva (culpa do desejo, que não se ausenta nunca, na presença de uma voz (Barthes, 2018c).

Sujeito e voz, movendo-se em percursos autónomos, partem em busca de uma - aproximação ou *re-sintonia*: um lugar-comum que seja ponto de partida para os próximos movimentos divergentes.

Poderá ser a ópera um lugar privilegiado de desencontro-reencontro?

Na ópera, voz e sujeito deambulam em jogos de identidade e de pertença. Apesar deste deambular poder significar muitas vezes movimentos divergentes, ele cria também lugares de encontro – semelhantes aos da voz com determinada escuta. Ele dá à voz um espaço para expor o sujeito à luz, num gesto de imprevista amplitude, durante o revirar do objeto artístico.

Por outro lado, a voz pode ainda revelar-se ao sujeito no seu jogo de pertença a uma personagem, ao possibilitar-lhe um outro posicionamento percetivo.

Mas o sujeito pode também reencontrar a sua voz num movimento de aproximação a partir do ressentir de uma ligação primordial da sua respiração e do seu corpo, no ato de cantar. Um canto que se revela, subitamente, no agora, simples gesto de encarnar o canto como lugar irrepetível do presente.

Ele pode ainda reencontrá-la, pelo controlo adquirido sobre um grito ou sobre a palavra dita. Num momento de intimidade ou, pelo contrário, de intensidade extrema, um

êxtase ou uma catarse, sendo despoletados a partir de um determinado movimento vocal, emocional ou musical, que se revele indomável na sua dimensão ontológica.

Trata-se de poder encontrar no decurso do canto que emprestamos a determinado contexto operático e dramático, uma verdade que se possa revelar, afinal, como nossa. Reconhecer na voz com que fazemos falar, a voz da nossa fala. É este o reconhecimento que poderá implicar-nos numa pedagogia do precário, no reconhecer de uma falta que a voz em nós nos constitui. Falta correspondente a uma experiência que pode ser aprender e desaprender a fala.

Esses lugares são possibilidades para a voz voltar a ser somente voz, sem nenhuma outra intenção que não seja aquela de ser-se, despida dos vincos do aparato operático, embora assente na sua rede estrutural.

Le Clezio, no seu livro *O Índio Branco*, fala com espanto no efeito das vozes dos sapos na noite da selva. Esse som noturno da floresta parece criar um profundo silêncio na escuta de Le Clezio, uma espécie de universo de liberdade em relação ao peso das palavras e das vozes objetivas.

Perante essa linguagem que ele define como *total, por nada exprimir, tão só um apelo, um desejo, a vida transformada em ruído* (Le Clezio, 1988, p. 56), ele parece abandonar qualquer desejo de interpretação, entregando-se somente ao poder visceral e incomensurável do grito.

Ele descreve a noite da selva dizendo que *a noite está tão cheia de gritos que parece material. Insistentes gritos, mágicos gritos, que arrasam o medo, que arrasam a morte. Como se a linguagem não fosse constituída senão pelos gritos dos sapos* (Le Clezio, 1988, p. 56).

A fisicalidade das vozes é uma das potências do espetáculo operático, ainda que ele tenha na palavra um importante motor. Nas suas camadas de som e de música – assim como nos silêncios com que estes se constroem - proliferam significantes em busca de significados e tal como no esmagador concerto de sapos a voz oferece-se, em si mesma, como superfície de leitura.

Ouvimos vozes nas quais sentimos esse fulgor despido, que as tornam ressonância de um ecossistema. *Alguns cantores de vaudeville, diz Cooke, devem a sua popularidade à fascinante individualidade das suas vozes. E depois, acrescenta que Albert Chevalier, uma vez ouvido, jamais se poderia esquecer (...) quando ele canta, tem um muito maior controlo sobre a plateia do que muitos dos cantores altamente treinados fazendo os seus trilos em árias complicadíssimas* (Cooke, 1996: 3).

Não nos faltarão exemplos, na explosão do universo discográfico dos séculos XX, e XXI onde sentimos uma qualquer relação íntima entre um canto e uma identidade: Brel, Callas, Piaf, Cave. Sentimos o seu *grão*, como diria Barthes, esse *grão* como *corpo na voz que canta, na mão que escreve, na mão que executa* (Barthes, 2018b: 263) como significante residente de uma voz, que auscultamos numa camada própria, destacada da palavra e da música ouvida.

Essa individualidade despida de uma construção técnica convencional pode colocar-nos também uma questão:

como soariam as vozes operáticas que conhecemos, junto à nascente de onde partiram para iniciarem o seu caminho de construção pelo *bel canto*, na sua incessante demanda por um tipo preciso de emissão do som? Como seria o *grão* da sua matéria-prima em bruto, antes de polida?

É para mim claro que o processo de construção da minha voz operática foi, em muitos momentos, um magnífico lugar de descoberta do *eu* e que o simples ato de cantar, implica, em si mesmo, uma abertura e uma exposição que gera desbloqueios, reencontros, catarses. Não raras vezes, o próprio canto identifica e *re-sintoniza* desencontros entre o som da nossa voz e a nossa identidade.

Na persecução de um desejo de reencontro com o *eu* a voz é obrigada a abrir caminho, à sua passagem, e esse caminho atravessa lugares de grande intimidade.

Mas poderemos alimentar o desejo desse reencontro perante a rigidez do seu território de deambulação e das regras a que está sujeito?

Vejamos: se para armar o artista do seu plano criativo se impõe uma real ligação entre voz e sujeito, o seu canto deverá então colocar-se numa relação horizontal com o momento, fazendo-se presente que se insufla no instante preciso do seu som. Deste modo

ele poderá aderir às formas do seu engelhamento e às assimetrias do correr do seu tempo, abrindo-se à possibilidade de abandono ao instante e inibindo a presença individuada de um antes e de um depois, a não ser, integrados em pequenas moléculas da potência desse presente.

Porém este presente traz-nos outra questão:

Quando falamos duma forma de uniformização, como o *bel canto*, não estaremos a falar de um caminho de descoberta da voz, como viagem sem retorno? E não será, assim, este caminho, ao mesmo tempo, o nascimento de uma impossibilidade?

É comum identificarmos um bailarino pelo seu simples caminhar. O seu corpo sofreu uma reeducação que lhe moldou gestos e movimentos de que, muito provavelmente, jamais se libertará.

É comum identificarmos um cantor de ópera pelo modo como fala ou ri, numa simples festa de aniversário.

Talvez estejamos, então, perante uma impossibilidade:
a do regresso à sua intermitência vaga-lúdica.

baixar (de novo) a luz

Terá havido lugares em que a minha voz-instrumento agia livremente, segundo a sua própria natureza e intuição. Desconhecíamos, voz e sujeito as regras e técnicas de reconfiguração dos seus espaços físicos, do operar dos seus mecanismos, de modos de sentir, pensar e agir sobre a música.

Houve uma relação tátil com a voz e a música.

Houve uma intermitência de luz longe da mão que escreve e dita e um simples obedecer a uma escuta e a uma essência sensorial comandada pela intuição do sujeito-eu.

Houve um canto-imanente em constante ato de criação, gestação, som vivo, surgindo e ocultando-se em zonas de pouca luz.

E houve depois um processo de construção - a intervenção a que é sujeita uma voz operática é uma intervenção invasiva e, por vezes, violenta – que inundou de luz o território para uma cartografia a traço fino e nítido. Que tocou nos alicerces físicos e emocionais do cantor a partir de padrões baseados em princípios de rentabilidade e otimização.

Fazendo uso de potentes projetores, o processo de modelação da voz operática pretende configurar, no seu todo, um processo de reeducação do corpo e de aculturação dos nossos impulsos primários. Ele vai à procura de engomar os instintos engelhados, as pregas de onde emana o sujeito, e corrigir as intermitências do seu canto vaga-mundo – ritornello vocal de cada vagabundo intermitente

As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I configuram, assim, a idealização de um caminho de retorno à pouca-luz. Parti para a ópera-jogo na procura de sedimentos de outras *vozes-eu*, tocadas ao longo do meu percurso.

Olhando para o mapa do meu canto identifico linhas nas quais ele não se sabia vir a ser operático. Traçou-se ele, primeiramente, noutras linhas por universos díspares, antes da chegada da técnica vocal e do seu modo único de fazer e a própria “instalação” técnica foi um processo descontínuo e irregular marcado a traço grosso e provocando significativos rasgões ao longo do mapa.

O canto em grupo e a solo, *a cappella*, obediente e desobediente, de maior ou menor desejo artístico e criativo habitará algures, ainda, neste imenso planisfério. Será possível localizá-lo em pequenos vaga-gestos que se vão abrindo à luz? Será possível acordá-los nos sedimentos profundos da voz-arquivo.

Houve momentos em que o artístico abandonou a sala de ensaio ou o palco, em prol da sobrevivência da minha voz física, do sujeito humano e canoro. Mas o gesto criativo tem desenhado a minha cartografia na escrita, na educação, na música, antecipando-se, por vezes, à minha própria chegada.

A criação desta ópera-jogo, feita a partir unicamente da exploração da minha voz, quer ser capaz de trazer à superfície marcas e rugas adormecidas em camadas subjacentes, pelo poder do objeto operático.

(silêncio)

(brisa)

(vento)

Pergunto:

O que pode a minha voz-lume?

vasculhar os sedimentos do meu percurso
artístico e pressentir possíveis devires em gestação?

identificar o que terá deixado a ópera (seu
casulo mais prolongado) impresso na sua memória
física e interpretativa?

cartografar o que terá sido saqueado, nesse
casulo, da sua natureza e potência intuitiva?

o que terá a ópera, pela dimensão do seu
canto (a sua intensidade, a relação com as emoções,
o seu carácter excessivo, metafórico, exacerbado ou
delicado) alterado na forma como me relaciono com
o mundo?

o que permanece no meu corpo dessa
experiência física do canto, diante da fisicalidade
operática?

(e depois)

Ler em voz alta, sentindo mais o grão da voz
do que as palavras, o dizer de Didi-Hubermann
acerca dos vaga-lumes.

Escutar a intermitência do seu simples som,
o, o levantar do vento do seu ritmo, o erguer da
pulsção e, sobre ela, iniciar um canto, um canto-
próprio, com a potência de cinco mil sopros

(silêncio)

Vagalumofonia

*Seria criminoso e estúpido
colocar os vaga-lumes sob um
projektor acreditando assim
melhor observá-los.*

*Para conhecer os vaga-lumes,
é preciso **observá-los** no
presente da sua
sobrevivência:*

*é preciso vê-los dançar vivos
no meio da noite, ainda que
essa noite seja varrida por
alguns ferozes projetores.*

Ainda que por pouco tempo.

*São precisos cerca de cinco
mil vaga-lumes para produzir
uma luz equivalente à de uma
vela.*

(Didi-Huberman, 2011, p. 52)





CAPÍTULO 4

4. Ópera-jogo: a máquina de silêncios audíveis

Solha de Fala

folha de sala, lossa de lhafa

as

orelhas
de sua
majestade
alteza real
D. Rei I

criação e interpretação
mário João alves

cenografia, espaço cénico e adereços e figurinos
patricia costa

ajuda imprescindível em tudo, absolutamente tudo
miguel leitão

um cantor à procura de si, será isto? um cantor que é **este** cantor, afinal. que cada um **cantor** não se quer igual a cada outro que não este, ou seja, **eu**. que isto é um espaço do **eu**, não tenhamos dúvidas, que o é sempre, e mesmo se quer que assim seja porque não há senão uma voz, dado que cada uma é diferente de cada outra voz voz voz.

dia após dia vamos ouvindo vozes atrás de vozes e coisas atrás de coisas e outras à frente, que não param de aparecer de todos os lados pelos ouvidos adentro. o barulho entope a canalização dos olhos e perdemos o som das coisas. mas o grão das vozes, diria o outro, não se perde, e perdemos-nos por uma voz como nos perdemos por um jogo, por sermos sempre metade ou mais de metade criança, um saco de infâncias com orelhas de tamanhos diferentes. a ópera que é o reino mágico das vozes, morre sem elas e morre por elas e morre. morre? depende da vida que sobra nas óperas onde, habitualmente, muita gente morre por lâminas de espadas, facas e venenos. demoram a morrer, bem se sabe, os cantores, esperneando agudos até ao último suspiro. já talvez por isso, mesmo morrendo, a própria ópera adoptou orfeu, especialista em trazer mortos ao mundo, de vivos mais vivos ou pelo menos a tentar sê-lo.

trata-se isto, então, mesmo, realmente, de quê? sacudir as orelhas do tóxico da banalidade? restituir-lhes uma centelha de inocência? trazer-nos ao parque de jogos? ouvir uma voz, esta voz, estas vozes, como quem espreita a

fechadura? deixar a ópera dos gritos e fazê-la sussurrar? escutar os carros que passam ali na rua como peças de um jogo de caixa cage? não reconhecer uma história, propositadamente, chegando o fim? ser rei dos nossos ouvidos, ouvindo-nos os mecanismos do pensamento e da estupefacção por um minuto que seja? deixarmo-nos abraçar pelo gosto de ser ridículos? sentirmos as nádegas dormentes pela baixura e dureza de pequenos bancos?

E o rei, tem uma vida chata?

agradecimentos

sendo isto um trabalho autovocográfico havia que agradecer a toda uma árvore de seres e situações e momentos e coisas boas e más e às minhas próprias orelhas. mas ainda assim agradeço mais do que imenso à Patrícia Costa que no seu sossego me abriu as orelhas e arregalou os olhos, e ao Quarteto Contratempus que admiro pelas minhas orelhas adentro desde uma querela e que abriram as portas deste seu recanto tão silencioso. depois, como se fosse antes, porque é já um longo durante, o Paulo Nogueira e o Mário Azevedo que me propõe por zoom avessos onde buscar direitas. Depois, e porque é permanente imanência, o Frix.

isto é um objecto de estudo, sobretudo, uma viagem espeleológica, ou espeleo não lógica. Não vou de cima para baixo, nem de baixo para cima, mas aos saltos, de galeria em galeria, de orelha em orelha, de corpo em corpo, de dúvida em dúvida e de ilusão em ilusão. pelo jogo procuro decifrar que infância me habita, me resta. pela voz, o que ouvimos numa coisa que é sempre essa e só essa. pelo som procuro fazer nas orelhas a grande limpeza da páscoa.

onde se cruzarão orelhas, voz e jogo?
em que reino?

AS ORELHAS DE SUA MAJESTADE ALTEZA REAL D. REI I

dias 8, 9 e 10 de abril 2022
Espaço QC - Quarteto Contratempus - Porto

Este espectáculo faz parte de um projecto de pesquisa no âmbito do programa doutoral em Educação Artística da FBAUP e será gravado em áudio e vídeo. Ao assistir/participar nesta apresentação está a ceder os seus direitos de imagem para o fim a que a gravação de propõe: uma finalidade estritamente académica destinada a complementar a pesquisa do autor.

QUARTETO
ARTHO
TEMPUS

Figura 11 - Solha de Fala da ópera-jogo As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I

Una voz que habla

Una voz que habla al lado de outra voz que habla

*Una voz que habla al lado de outra voz que habla en el interstício,
en el hueco, en la fisura desprendida de la primera voz, de la
segunda voz*⁹¹

(Ferrando, 2012, p. 43)

A ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, é uma criação artística erguida a partir do conto *Um Rei à Escuta*, de Ítalo Calvino, lugar de pretensão privilégio da *escuta* e da *voz*. Incorporando elementos dramatúrgicos e musicais que nos remetem para o gênero operático, esta criação quis proporcionar uma cartografia de algumas vozes presentes no meu canto, dando particular atenção à presença do lúdico na sua fabricação.

O jogo estimulou o surgir de uma ópera a montante da partitura, querendo-a criada a partir de uma voz que, não abdicando da mão, afirmasse o desejo de ser jogada logo na simplicidade do primeiro sopro.

Há em jogo, portanto, uma criação e um canto, fundidos num mesmo corpo, mas operando permanentes ajustamentos entre si, na busca de pontos de contacto a partir de lugares em constante mudança. Foi nesses espaços não síncronos que se iniciou a espera pelos primeiros sons escutados:

Sons criados, gravados, ocultados, distorcidos, repetidos.

Este é um jogo operático que quer ser espaço para observar as nossas vozes nas suas singularidades e tempo para tocar sensibilidades não previstas. Para deixar que a voz

⁹¹ (trad.) Uma voz que fala / uma voz que fala ao lado de outra voz que fala / uma voz que fala ao lado de outra voz que fala no interstício / na brecha, na fissura desprendida da primeira voz, da segunda voz

se torne ação deambulatória, gesto simples e revelador de si mesmo, não capturável, dispensando a inscrição em forma de signos.

Procurou-se, aqui, uma condição proto-laboratorial, tentando abrir em cada sujeito pequenas fissuras - pela minha voz, pela sua voz e fisicalidade, pelo obliquar da sua tensão de escuta - de exposição e de reconhecimento pelo outro, através de um permanente jogo entre o artístico e uma sensação de casualidade.

Seja pelo carácter fragmentário deste objeto artístico, seja pela disposição dos presentes na sala, capazes de ver-se e ouvir-se na quase totalidade, parti em busca de um espaço ambíguo onde pudessem coabitar o operático e o não-operático. Um coabitar que desejei indeterminado, ou seja, indistinto, propondo encontros inesperados capazes de ser degraus que possibilitassem um diferente ângulo de observação do sujeito.

O operático pode, então, tomar a si o casual, absorvendo-o no seu artístico, sonora e visualmente. O espetador passa a habitar um todo onde acontecem coisas não rotuladas, que irrompem como parte desse todo e que ele toca quase indistintamente: o acaso, o propositado, o real e o criado.

O desafio principal foi o de criar um objeto artístico a partir de um lugar próximo do corpo, ou seja, um lugar onde o nascer do canto assumisse um carácter de acontecimento e que, ao mesmo tempo se assumisse como declaradamente efémero. Um lugar que pusesse em jogo as intermitências de um sujeito e de uma voz sujeita ao limite de um corpo que respira, vaga-lume sonoro.

Eis as principais inquietações trazidas ou abertas durante este doutoramento:

o desejo de *re*-localizar o meu lugar operático

des-montar modos de fazer - para os ver a partir de dentro (e de fora)

re-descobrir ou *re*-direccionar na minha voz artística o seu carácter de sopro íntimo, expor ao vento do canto o corpo e todo o gesto criativo

urdir (com tudo isto) uma *re*-partida próxima do zero, aquele zero de Cage e Satie que justifica cada criação.

Para ir em busca de tudo isto, percorri o texto de Calvino⁹² e retirei diversas linhas, ora espessas, ora ténues, cujas formas se me afiguraram com melhor traço para desenhar um espaço-orelha semelhante ao do seu Rei. Com essas linhas, traçou-se no chão do Espaço QC⁹³ uma arena do jogo e, em seu redor, instituiu-se o lugar operático imaginado para uma escuta, uma fala e um canto desejados.

Foi neste lugar sem tempo, que todos foram convidados a aguardar a chegada de um Rei, silenciados pelo esplendor do seu trono e pela extrema proximidade entre todas as vozes e todas as escutas. Silenciados, talvez, na intimidação causada pela eminente onnipresença da escuta do Rei, aqui na figura de todos os ouros presentes que, desconhecidos, podem induzir a um primeiro impulso de pudor. Mas, no entanto, convidados a *desocultar* vozes com o decorrer dos momentos de jogo.

Do meu pequeno trono de *criador-performer*, não me propus a redigir decretos para os presentes, mas somente a espalhar suspeitas saídas de vivências enquanto sujeito artístico.

Comecei por espalhar vozes e orelhas, como quem espalha esperas pelo espaço de jogo. Espalhei, sobretudo, estilhaços e fragmentos gravados que elaborei, teci e, por fim, recebi (como todos os espetadores-jogadores) pela amplificação-máquina-de-enigmas.

Em todos esses sons estive e fui, como era e sou (que a voz não engana):

Porque só *se é* em *sendo-se*, realmente. Só nesse *sendo-se* podemos aspirar à intermitência criadora de silêncios de um vaga-lume.

Este último capítulo assenta na criação e apresentação da *ópera-jogo As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, objeto de pesquisa com particular relevo nesta investigação.

Num primeiro momento (4.1.) são abordadas referências criativas que estiveram na origem da ópera-jogo, as suas motivações, a relação entre as vozes gravadas e as vozes

⁹² Un Re in Ascolto – Italo Calvino (ver Bibliografia)

⁹³ O Espaço QC é a sala do Quarteto Contratempus, companhia que se dedica maioritariamente à criação de operática e projetos de raiz alternativa, muitos deles com a participação da comunidade. Recorrendo a diferentes compositores e libretistas, promovem métodos experimentais na construção dos seus espetáculos

levadas no corpo, a importância de cada sujeito presente no jogo, da sua voz, da sua abertura às suas implicações.

Partimos depois (4.1.1.) ao encontro de algumas questões que estiveram na origem da definição do espaço cénico, das suas dimensões, configuração e relação entre os diversos elementos cénicos. Aborda-se também a proximidade dos espectadores-jogadores e a importância das suas vozes e silêncios na configuração do lugar sonoro.

Segue-se uma pequena reflexão sobre o espaço vazio como lugar de observação microscópica do outro e fala-se sobre o trono, objeto central no dispositivo cénico e no qual se joga metafórica, sonora e artisticamente. (4.1.2) O que moveu a sua construção? Que vozes emanam dele? O que ele pode ocultar e *desocultar* no seu desejo de estranhamento?

No momento seguinte (4.2.) traz-se o espaço cénico como ideia de casa-orelha, lugar onde dominamos sobre o tempo. Fala-se de como podemos ou não intervir sobre o nosso território sonoro e de como podemos inclinar sobre nós a nossa própria escuta de modo a perfurar o manto sonoro que jaz nas nossas escutas, inanimado pela própria hiperexcitação.

Fala-se depois (4.2.1.) do poder do ritmo, da desterritorialização do Rei da ópera-jogo, das relações entre identidade e criação e da possibilidade de relocalizar um sujeito através da escuta de outro.

Este pequeno momento é fechado com o trazer da conversa (4.2.2.) que encerra a ópera-jogo. Fala-se de como a conversa é também jogo: jogo de improviso e de pensamento em que aquele que fala se diz e se fascina no seu próprio dizer. De como urge abrir as vozes, tirá-las dos sacos herméticos em que se vão fechando, fazê-las de novo nossas, fazê-las canto.

Segue-se um olhar sobre o confronto entre *Kairós* e *Chronos* (4.3.) luta entre jogo e jugo. Jogo como possibilidade educativa, de deflagração, de surpresa, da intuição, do sujeito-lume, de resistência ao jugo. Jogos que se estendem (4.3.1.) (4.3.2.) para dentro da ópera-jogo, observando alguns dos desafios levados para a Sala do Trono do Palácio-Orelha: jogos de texto, de corpo, de escuta, de sentidos, de não-sentidos, a uma voz e muitas vozes. Jogos não visíveis, interiores, movendo indivíduos na direção do coletivo e o

coletivo na direção do indivíduo. Por fim os enigmas (4.3.3.), lugares operáticos por excelência, onde se define a vida e a morte do cantor, onde música e palavra procuram respostas mutuamente e onde pelo jogo se morde e se é mordido.

De seguida (4.4.) procuram-se as outras vozes que deambulam no teatro: pergunta-se para onde vão as vozes do público quando começa a ópera. Fala-se de ser público como modo de procurar o silêncio ou de como conquistar aspas para a palavra “voz”. Partimos depois (4.5) para uma ópera antes do escrito, antes do combinado, abordando a relação do canto, gesto efêmero, com o tempo enquanto espaço de criação. Escutamos o surgir da voz inesperada, voz-enigma, e observamos o modo como ela perfura o silêncio e move o desejo da escuta.

Chega, por fim (4.6.) o canto não combinado da ópera-jogo, a importância da intuição no ato criativo, o fulgor do não escrito e depois fala-se da necessidade da pulsação e do ritmo para uma adesão da escuta.

(4.7.) Terminamos este capítulo visitando os grandes navios operáticos e lembrando o espaço utópico do Teatro da Cornucópia, como pequena-embarcação-orelha, lugar aberto, privilégio da voz e da escuta.

Por fim, regressamos ao primeiro impulso da ópera-jogo, lugar de proximidade e do corpo-a-corpo operático, espaço vazio cujo chão se quis cartografável e ressonância inaugural.

Neste capítulo cabem os ventos, trabalhos, traçados, percursos e ressonâncias da ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, tentando extrair linhas para um mapa do meu sujeito-voz e para possibilidades educativas da ópera.



4. 1. Cantochão (ópera, lugar de espera)

*a canção não tem fim nem princípio
o cantor pode morrer
mas a canção é eterna*

*verdade é o nome da canção
e a canção é verdade
(Lax, 2022)*

corpo-a-corpo

N'As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I propus-me organizar uma espécie de *date* casual (ideia, porventura, paradoxal, na sua essência) entre cada um dos presentes e a sua voz, imaginando o despoletar de pontos de contacto através da fala, da espessura dos silêncios, da abertura ao riso e das vozes na suspensão das esperas:

uma ópera-jogo como retorno a um humano artesanal, indivíduo único, em fabricação lenta.

Na arena da ópera-jogo, observamos à mesma distância e com a mesma luz os gestos do intérprete e do espetador, jogando, cada um, com a sua própria leitura, tentando escapar aos lugares esterilizados, acusticamente isolados e escuros, onde nos é proposto, habitualmente, um artístico em troca de uma tensão unívoca dos sentidos.

Trata-se, dito de outro modo, de mover as escutas à procura de vozes, as vozes à procura de escutas e os sentidos e gestos em busca de gestos e sentidos:

humanos em busca de um humano.

Esta é uma construção feita a partir de esperas, continuidades, fragmentos, percursos sem chegada e chegadas sem percurso. Um lugar onde tudo se move silenciosamente pelos sopros de zéfiros operáticos, invisíveis e laboriosos.

Trata-se de oferecer uma espera onde escutar essas vozes, ora como coletivo, ora como indivíduo. Vozes que se vão misturando e distinguindo, revelando-se sucessivamente, de modos diferentes, desvelando deste modo desvelando os jogadores, um por um, no surgir das suas *primeiras vozes*.

Com a intenção de engelar alguns sentidos e modos que se apresentam, em geral, mais engomados no gênero operático, esta ópera-jogo propôs-se laminar o gênero, expor alguns dos seus mitos e convenções e, a partir de tais premissas brincar uma outra relação entre as palavras, sons, teatro, tempo, começando pelo modo como o jogo vai abrindo brechas de interferência na ideia de pertença ao espaço, na posição de cada sujeito relativamente à performance em curso,

...passando pela configuração do espaço cénico, disposição do público e consequente relação com o objeto artístico,

...e olhando ainda à conceção formal do objeto apresentado, à sua narrativa sem tempo, semelhante a uma longa espera num território de instantes, à permanente deslocação das vozes e das escutas, à tensão silenciosa da permanente proximidade,

...a voz surge (falo, essencialmente, da minha voz, mas assumem também grande importância as vozes dos espetadores-jogadores) aqui, como agente criador.

As vozes são escutadas num degradé assimétrico, alternando entre várias dimensões presente e uma dimensão gravada. As vozes formam uma arquitetura elástica capaz de jogar entre o resultado de um instante e um lugar sem tempo, pré-concebido *ad eternum*.

Este lugar operático, na leveza da sua massa estrutural desejou criar um campo de gravidade próxima do zero, propício aos recomeços e disposto a mudanças de direção a cada momento. Ei-lo colocado nos ombros de diferentes ventos e furtivo às suas próprias expectativas ou normas. Ei-lo jogando com as referências artísticas ou culturais de cada sujeito desprovidas de qualquer poder gravitacional na previsão e antecipação das ocorrências do jogo, para que os sentidos se aproximem, um pouco mais, de uma espécie de nudez.

Este espaço quer-se assim aberto, para ser capaz de se aproximar a experiência de um diferente tempo de contacto com cada sujeito, tornando o espetador em jogo (espetador-jogador), disposto a abrir-se à possibilidade de uma qualquer experiência em que se permita

ser real *território de passagem* ou *superfície sensível* (Bondía, 2002, p. 24), onde algo possa ficar inscrito ou, pelo menos, seja iniciado um qualquer movimento de inscrição.

Um lugar simultaneamente lúdico, ativo, inusual e suficientemente silencioso para se revelar possibilidade de *parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes* (Larrosa, 1997, p. 24) e oferecer, por fim, o reencontro de cada um consigo, com a sua voz e com as sensibilidades dos corpos vizinhos.

VOZ-a-VOZ

A construção sonora desta ópera-jogo assentou, assim, essencialmente, numa primeira ideia de silêncio, a partir do qual se manifestassem vozes presentes e gravadas⁹⁴, faladas e cantadas, tidas e achadas no máximo possível de formas.

A voz presente serve de fala aos dois personagens em jogo (Jeff e *Maggiordomo*), falada uma e principalmente cantada, a outra.

As gravações, por sua vez, definem um lugar teatral e poético. Significando vozes de um *não-agora* e de um *não-sujeito*, ampliam o espaço cénico com textos fragmentados, harmonias, ecos da voz presente, ressonâncias, ruídos.

Também as vozes do público tomam parte na configuração sonora deste lugar, sendo manta-viva, máquina de silêncios-audíveis, organismo em permanente respiração, coro informal, ressonância de uma tensão dramática artificial e até, como personagem principal, individual ou coletivamente.

Numa proposta que coloca o foco numa voz insuflada de memórias que vem em busca de outras ideias de vida, o trabalho de criação contido nas faixas gravadas propõe ressonâncias de diferentes lugares-tempo, diferentes construções, desejos, linguagens e manufaturas.

⁹⁴ Ao longo deste capítulo são disponibilizados *links* de ficheiros áudio com gravações da ópera-jogo As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I. Estas gravações encerram alguns excertos com a duração de *um minuto*. https://youtu.be/U_SD2f0xK74 (áudio 9) Este primeiro áudio é uma colagem de alguns momentos sonoros da ópera-jogo, ressonância de diferentes lugares da sala, dos espetadores-jogadores, do canto, da fala e do imaginário acústico da Sala do Trono.

Trazidas para o lugar de um jogo de vozes vivas, elas carregam consigo o dom da ambiguidade, reposicionando a nossa idealização do presente *presente*.

É nessas faixas pré-gravadas que desenhavam a sala, que reside grande parte do trabalho autoral e de pesquisa que encerra este projeto. Todas elas terem sido gravadas durante o período de criação pré-performance, período de leituras, de conversas em escuta, de silêncios, outros projetos artísticos. Elas constituíram a teia em que se apoia o território do jogo, a zona que oferece um mínimo de solidez formal e propõem-se, igualmente, como reagente de jogo, interlocutor e zéfiro lúdico.

Começamos por construir este lugar de espera onde, como no conto de Calvino, *as horas demoram a passar; na sala do trono a luz das lâmpadas é sempre igual. Tu ouves o tempo que passa: um sussurro como de vento; o vento sopra nos corredores do palácio, ou no fundo da tua orelha* (Calvino, 1995, p. 49).

Há de vir uma voz e outra e, sem querer, em determinado momento, as vozes de todos os sujeitos – real ou simples ressonância do escutado. Será, por momentos, um coro de vozes-orelha.



4. 1. 1. Constru-chão

A partir do momento em que foste coroado, convém que te mantenhas sentado no trono sem mover-te, dia e noite. Toda a tua vida de antes não foi outra coisa senão a espera de te tornares rei: agora que o és, não te resta, senão, reinar. E o que é reinar, senão esta outra longa espera?

(Calvino, 1995, P. 49)

Sabemos que tipo de relação é proposto, entre palco e plateia, no comum dos espetáculos operáticos. Joga-se um jogo quase de sentido único, do lugar com mais luz para o lugar remetido ao escuro. Sabe-se, ainda assim - os performers sabem-no – da existência dessa misteriosa energia que se instala na sala e sobe até ao palco, vinda da plateia.

Essa *qualidade da atenção* (Brook, 2008, p. 29) é capaz de nos dar pistas – em geral bastante fiáveis – sobre a energia que paira na sala. No concreto, ela não será capaz de ter uma implicação estrutural nos grandes gestos de cena, quando se trata de um espetáculo operático. Mas ela poderá exercer a sua interferência a um outro nível mais micro que se pode refletir no todo.

Peter Brook descreve uma tournée com *Rei Lear*⁹⁵ a partir da qual se refere à importância do público nas diferentes performances. Durante a passagem pela Europa, refere o modo como a qualidade da atenção do público se manifestava pelo silêncio e pela concentração:

uma sensação que habitava a sala e que influenciava os atores, como se uma luz brilhante incidisse sobre o seu trabalho (Brook, 2008, p. 29).

De seguida, na passagem por Filadélfia, escreve que *grande parte daquela qualidade, tinha desaparecido da representação deles*. E explica que a relação com o público tinha mudado (Brook, 2008, p. 29).

A presença de um determinado tipo de público, com essa *qualidade de atenção*, esse interesse, esse inclinar da escuta e do corpo é capaz de criar um presente habitável, que se reflete no *flow* que faz mover o espetáculo e a experiência do jogo. Este simples detalhe pode significar a possibilidade de acontecer algo que se afaste de uma ideia de simples reprodução.

A ópera é uma fábrica permanente de sons para além das palavras. Nela paira uma permanente nebulosa sonora, de maior ou menor densidade que povoa o espaço de

⁹⁵ Obra teatral de Shakespeare, sobre a qual Verdi arquitetou a possibilidade de uma ópera. Nos anos 1970 do século XX foi Aribert Reimann a compôr uma ópera a partir da peça.

percepção do espetador. Há por isso um menor espaço para momentos de respiração comum entre artistas e público para o real estabelecimento de uma pulsação comum.

Observando a questão dum ponto de vista prático, numa representação operática com um determinado grau de complexidade, o objetivo principal de intérpretes e técnicos vai no sentido de que, em cada nova récita, tudo decorra como previsto, sem surpresas.

Isso faz com que este lugar de reprodução de gestos e, até, dos próprios cantos possa tornar-se num lugar esvaziado de sentidos:

Um espetáculo é montado e, normalmente, repetido da melhor forma e com a maior precisão possível; mas a partir do momento em que está pronto, há qualquer coisa invisível que começa a morrer (Brook, 2008, p. 19).

Quando uma produção exige grandes esforços de coordenação entre diversas áreas artísticas e técnicas, o trabalho de ensaio é pensado, sobretudo, como um espaço para a criação do máximo possível de rotinas. O mais importante é que o mecanismo se torne fiável, no sentido de evitar surpresas e possa resultar num determinado objeto esperado.

Não é errado pensar que num espetáculo operático, esse resultado final, o seu efeito ou fascínio decorra, também, do grau de perfeição com que tudo se passa aos mais diversos níveis – musical, vocal, cénico, técnico e a complexidade de algumas encenações obriga a que não se deixe grande margem ao acaso.



*Figura 12 - O Maggiordomo da ópera-jogo
As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*

A montagem de um espetáculo segue, muitas vezes, os princípios de qualquer produção em série, seja ela uma cadeia de *fast-food* ou o fabrico de um medicamento. A sua produção é administrada, indistintamente, a diferentes indivíduos, dos quais se desconhecem os metabolismos do sensível.

N’*As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* propus-me privilegiar os sentidos epidérmicos, os que captam o sopro, o pequeno som, o som vizinho, o sentir do toque desse som, escutar o pequeno (grande) sentir manufaturado das nossas próprias ressonâncias.

Fazer com que essas ressonâncias pudessem também participar, de algum modo, na configuração do espaço cénico. Vozes e escutas tornadas coisas, como objetos cenográficos, obstáculos a contornar ou, abrindo-se essa possibilidade, perfurar.

Nessa tentativa de atirar o mais possível a atenção para o som, a cenografia foi limitada ao essencial:

uma espécie de alusão ao jogo da macaca, de aparência fragmentada, geometricamente alterado, esboçado no chão, em alcatifa vermelha,
duas filas paralelas de pequenos bancos de madeira numerados e
um trono, esse sim, ruidoso o suficiente para se propor ser jogo de sentidos.⁹⁶

A busca dessa neutralidade começou a partir do figurino⁹⁷ do principal personagem de cena, o *Maggiordomo*, onnipresente condutor do espetáculo. Dele, haveria que sobressair, sobretudo, a voz e o gesto, bem como a procura de uma presença visual sem qualquer tipo de exuberância ruidosa, passível de desviar as atenções do som essencial.

⁹⁶ Para esta conceção, trouxe comigo, como único integrante da comitiva do Rei, a Patrícia Costa - cenógrafa e figurinista - com a qual saí na busca de uma espécie de neutralidade imagética, que nos afastasse o quanto possível do espaço e tempo reais e que tivesse um só elemento visualmente ruidoso e perturbador: um trono-instalação.

⁹⁷ Ver a Figura 12

Assim, obteve-se uma figura que é uma espécie de sombra tridimensional, condizente com o escuro do espaço, capaz de definir com maior clareza todos os traços da sua fisicalidade e movimento, mantendo o som no centro de todo o fazer artístico.

Ele é, assim, uma voz que se move e nos chega a partir de um corpo preciso e que preenche, na sua performance, todo o corredor de jogo. Neste pequeno lugar operático deveriam reverberar uma série de variações sobre essências particulares do gênero ópera:

a solidão poética de um canto em tensão com um corpo

um pensamento em tensão com um instinto e um lugar narrativo

a travessia, no tempo, de uma espécie de longo *andamento-ária*.

a clareira de silêncio aberta em redor
de uma voz

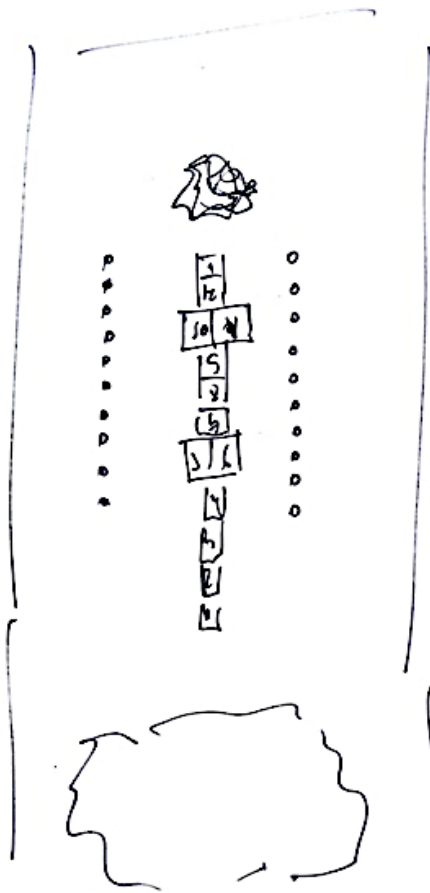


Figura 13 - desenho do espaço cénico da ópera-jogo

Tudo neste lugar procurou criar um qualquer estranhamento que acomodasse o volume das vozes ao cair:

a referência ao jogo da macaca desenhado no chão, a dimensão e colocação dos bancos no espaço e a imagem do pretenso trono-instalação – *frankenstrono* erguido no topo.

Estes diversos elementos cenográficos pretenderam criar a ilusão de uma arena capaz de ser, simultaneamente, tabuleiro de jogo, círculo mágico, lugar utópico e palco. Arena temporária pronta a acolher jogo e ópera, lugares *isolados*, *fechados*, *sagrados*, em cujo interior se *respeitam determinadas regras* (Huizinga, 2000, p. 10) e que, sendo temporários, se

propõem desafiar o tempo comum que ordena a existência no cotidiano.

Procuramos a alteridade e o beber do outro, ao querer saber como será sê-lo e, procurando sê-lo, sê-lo de um modo diferente do que ele se é a si próprio ao ser-se. Nunca ser bastante, este caber algures.

Fazer música é saber que ela não cabe toda num só instante e que se espalha pelo tempo. E enquanto arte do tempo, ela interfere no seu movimento, alterando o padrão em que se urde: desconecta-o, fragmenta-o, alonga-o, desliga-o da corrente das tomadas universais.

Empossada de uma espécie de *kairós-super-poder*, apesar de se mover somente no presente, a música torna-se capaz de *mudar, não só a nossa abordagem ao futuro, como o nosso modo de ver o passado* (Baremboim, 2007, p. 26). Porque, o que vai chegando interfere na relação com o já passado e altera a visão do por vir.

Neste espaço cénico, ela surge-nos, em forma de voz. Vem de diversos lugares da sala e cria, ela própria, esses lugares. Deles, o seu som é a única coisa que nos chega. A música, como a própria ópera-jogo, oferece-nos mundos temporários dentro do mundo habitual (Huizinga, 2000, p. 10) e gera um espaço e um tempo que procuram juntar-nos num presente comum.

Por tudo isto, para que escuta e voz fossem os elementos-chave do jogo e da ópera, idealizámos uma sala do trono com pouca luz, no seu todo. Deste modo, todo o resto, invisível aos olhos, poderia ser desenhado pelo som, de um modo diferente, em cada escuta.

Mais ainda, a intimidade gerada por este lugar, pode fazer com que o sujeito se torne, ele próprio, no espaço onde têm lugar os acontecimentos (Bondía, 2002, p. 24). Imaginamos, portanto, o sujeito como superfície que oferece uma ressonância única, perante o sensível, e no qual acontecerão os reais acontecimentos de jogo.

Por fim, um espaço cénico a querer-se comprometido com a real possibilidade de algo que nos é vedado na alta voltagem de estímulos em que habitamos: o viver de uma experiência íntima e individual, em contexto coletivo.

Um território descoberto e desenhado pela escuta, como o território do Rei, no conto de Calvino: uma descoberta conduzida pelo imaginário da ópera e da sua potência artística.

Se a função da arte é o descobrir das paisagens do desconhecido (Ferrando, 2012, p. 54), este espaço vazio – lugar-palavra tão bem iluminado por Peter Brook – propõe-se ser território virgem, não cartografado, com todas as suas paisagens por inaugurar.

Olhamos o trono que espera o rei, tal como nós.

Dele irradia uma certeza:

está tudo por nascer.



4.1.2. O *Frankenstrono* – fragmentos encavalitados de um sujeito

A observação de assimetrias visuais, acústicas, tácteis, olfativas ou gustativas, que assinalam a presença de desequilíbrios e mostram um estado carencial de algo, constituem em si mesmas, um estímulo para a percepção humana.
(Ferrando, 2012, p. 15)

espaço-som

De todo o dispositivo cénico que serve *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, um só elemento sobressai: o trono. Sobressai pela sua dimensão porventura desproporcional relativamente aos restantes elementos cenográficos e pela estranheza da sua aparência. Sobressai pelas suas acentuadas assimetrias e pelo modo como se apresenta recortado pela iluminação, ao olhar do público, desde a entrada para o paço real.

Este trono assemelha-se a um amontoado de objetos e peças de mobiliário que parecem trazidas de um palácio abandonado. Tem algo de crepúsculo silencioso, de ruína de um qualquer imaginário sonoro desaparecido, de arquivo de sons adormecidos. É uma boca aberta num som que fazia parte de um presente suspenso no momento exato da sua vibração.

O seu equilíbrio parece frágil, permanentemente à beira do desmoronamento.

Estranha-se o modo como esses objetos se equilibram, dispostos verticalmente. Duvidamos se se trata de um amontoado de objetos isolados ou de um todo que sempre existiu como soma:

cadeiras sobrepostas que desafiam a gravidade de uma qualquer tradição não muito clara, velhas pratas e cobres, brocados e espanta-espíritos, copos de pé invertidos, cadeiras luxuosamente estofadas, são mantidas nesta disposição circense pelo músculo do mais pobre de todos os objetos: um escadote.

Deste trono emana um vapor silencioso, lento, que nos coloca num lugar indefinido fora dos mapas cronológicos. Emana uma eternidade qualquer, impossível de dirigir para a frente ou para trás, no tempo - não foi Borges quem falou nessa eternidade como uma simultaneidade de passado, presente e futuro (Borges, 2012, p. 13)?



Fig. 14 – instantâneo do espaço cénico da ópera-jogo ainda em processo de montagem

Mas o tempo deste trono, dessincronizado pelo jogo, quer-se precisamente capaz de nos raptar do quotidiano e do tempo cronométrico. Este lugar é, assim, um convite a que cada um vá

tecendo um novo tempo para o reger, através de gestos singulares, afastados do frenético e do voraz.

A fragilidade e equilíbrio precário do trono são os mesmos que imagino escutar na construção sonora desta ópera-jogo. Uma construção para ser feita em comum com os espetadores-jogadores, em forma de espera artística. Nela cada um é convidado a assumir a sua fragilidade e nudez e a abrir-se como presa que se entrega a uma armadilha (Quignard, 1996, p. 62).

Essa mesma fragilidade e equilíbrio precário oferecem a este lugar artístico a rara possibilidade de assistir ao surgir de um som. Som desvinculado de qualquer ideia de necessidade, alheio a qualquer tentativa de entendimento ou interpretação, impulsionador de uma cartografia que emerge, aqui, para traçar linhas de uma experiência íntima perante um objecto intangível, inalcançável, invisível, não semântico e inexistente que é a música (Quignard, 1996, p. 62).

tempo-som

Calvino escreve que *os reis não têm relógio; supõe-se que sejam eles a governar o fluxo do tempo* (Calvino, 1995, p. 50). O tempo cronométrico não parece agir sobre este trono real.

O desafio será, então, o de sermos capazes de viver, por momentos, afastados da sensação dessa marcha e da sua mais pequena lembrança. O trono é um primeiro convite, tácito, a suspender o tempo num lugar artístico que sendo do domínio da música, habita um lugar em que a passagem do tempo é gerida por normas particulares e que têm muito em comum com as do jogo, *espécie de intervalo na nossa vida quotidiana* (Huizinga, 2000, p. 10).

O jogo prometido nesta ópera-jogo começa a querer manifestar-se no modo como o trono se propõe abrir uma brecha temporal na percepção do mundo real. O tempo de mergulhar os sentidos numa idealização de trono, sem reconhecer qualquer funcionalidade aparente nos diferentes objetos acrescentados fora do seu lugar e funções comuns, é uma possibilidade para perder de vista a simples ideia de controlo do tempo e para nos colocarmos, desnudados, num lugar de criação.

Estamos, assim, a colocar-nos em posição de partida para ceder à pulsação dos ritmos que nos chegam pela escuta ou através do pequeno gesto observado num recanto da nossa visão periférica. O trono reafirma a intenção de se mover dentro de uma diferente noção de tempo e reafirma a sua estranha proporção com o espaço e com a percepção do observador.

Para que servirão os copos virados para baixo, para sempre esvaziados da função de acolher líquidos, ou as cadeiras apoiadas numa só perna, incapazes de garantir o esperado descanso?

Se pensarmos que *o quotidiano nos escapa pelo seu carácter neutro, pelo seu anonimato e pela ausência de rasgos distintivos* (Ferrando, 2012, p. 57), aqui, escombros e ruínas parecem querer, somente, provocar estranhamentos.

Mas olhando para o trono com mais atenção, podemos encontrar nele resíduos e ressonâncias de muitos lugares do reino, de diferentes fulgores, jogos e marcas de diferentes presentes. Testemunha das suas passagens, ele ostenta, bem no alto do seu cucuruto, ramos de líquenes, que podemos imaginar arrancados à sua passagem pelos jardins e bosques da coutada real.

Como estarão, lá fora, estes intermináveis espaços do palácio? (Imaginá-los-emos no mesmo silêncio eterno, até se ouvirem as tesouras dos jardineiros nos primeiros minutos de música da ópera-jogo) Esta denúncia botânica do atravessar de outros presentes, liga o trono à voz que é trazida a jogo:

que espaços atravessou essa voz no seu longo caminho até ao trono?

Orientemos a nossa escuta na direção de Benjamin que nos fala de um anjo pintado por Klee:

ali onde parece haver uma cadeia de acontecimentos ele vê apenas uma única e só catástrofe que não para de amontoar ruínas sobre ruínas (...). Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta costas, enquanto diante dele (...) se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que chamamos progresso (Benjamin, 2012b, p. 135)

Se a erosão de fragmentos que constitui o trono faz dele uma espécie de *Frankenstrono*, ela pode querer ser, igualmente, metáfora plástica de fazer artístico em

forma de voz e ruína. Essa voz carrega consigo pedaços dos muitos lugares de experiências, pesquisas, dramas, personagens, clarões, impactos, apagões, gêneros, técnicas, repetições, interferências que fundam o seu lugar no mundo. Um frenesi tempestuoso impele o artista para trás e para diante do seu próprio tempo, fazendo do seu tempo um tempo plural habitado por ruínas que se apresentam, aqui, como o seu próprio trono.

Na voz como no trono, esses fragmentos unem-se e habitam separados, submersos ou à superfície, identificáveis ou não. Alguns esperam um novo sentido, como copos invertidos. Mas o silêncio dessa espera é, também aqui, simples iminência de uma qualquer possibilidade do surgir de um som.

Nela, como no trono, todos os fragmentos se suportam mutuamente. Cada um deles é legível, com maior ou menor clareza, quando visto por um determinado ângulo, mas constituem uma soma indiferenciada, no seu visível. Este é um cálculo em permanente operação, como as contas de cabeça que o trono vai fazendo, no seu silêncio, para garantir o equilíbrio. Quando esse cálculo respira um breve repouso, a espera torna-se lugar de voz

Do trono emanam vozes, sons de metal, de cristais que se fazem ouvir durante a performance, na urdidura sonora da espera do Rei. Esses sons tocados pelo *Maggiordomo* e por espetadores-jogadores revelam uma outra forma de ser trono. Um trono que, subitamente, sai do seu tempo imóvel e toma parte no presente, vivo, contrapondo os seus próprios sons aos sons gravados e às vozes faladas e cantadas pelos espetadores-jogadores.

As vozes do trono aparecem com maior relevo nalguns momentos específicos: na proposta de teatro-jogo⁹⁸ e no momento dos óculos-orelha⁹⁹. Nesses momentos, com as outras vozes que compõem a arena e ainda com as vozes gravadas, criam-se, nalguns momentos, lugares de polifonia, contraponto ou cacofonia.

A sua proximidade e contingente intimidade tornam-nas perceptíveis de um modo muito particular: tridimensionais, tocáveis e móveis. Trazem, porventura, a legibilidade

⁹⁸ Estes momentos precisos da ópera-jogo são abordados mais em detalhe no capítulo 4.3.5.1

⁹⁹ (áudio 1) https://youtu.be/IBshDtKWw_U - a certa altura, na ópera-jogo, os espetadores-jogadores são convidados a colocar uns óculos-orelha que lhes tapam a visão e é lida uma carta de El-Rei. Sob a leitura move-se uma urdidura sonora, vocal, de formas indefinidas e harmonias densas que procuram deslocar o escutante para o lugar desconhecido por onde se move a caravana do Rei

que reclamavam os criadores da *Seconda Pratica*, que nos fizeram chegar aqui, no jogar das suas óperas.

As vozes ouvem-se entre si, cada uma a partir do seu lugar. Elas surgem e desaparecem, imergindo e emergindo, numa pretensão criativa que desde a origem desejei que fosse mais do foro de uma intuição-ressonante do que do foro da razão. Uma tentativa de caminhar em maior nudez, na procura da Primeira Voz.

Mesmo quando todas as vozes e sons formam um manto definidor de território, a voz do *Maggiordomo* não se cobre com esse manto, antes caminhando sobre essa película ou movendo-se entre as suas salas e corredores. É o manto sonoro que desenha o palácio-orelha e o torna real.

Cada voz irá, idealmente, reencontrando fragmentos que a formam, há muito tempo, silenciosos, imóveis e encavalitados.

O *Frankensom* de cada voz vai assim procurando coroar-se no seu respetivo *Frankenstrono*. Quando a coroa toca na cabeça há de ressoar algo próximo da ideia de uma primeira voz.



4.2. A que soa o poder? (sala do trono)

Para o homem, a apropriação do espaço é também ela sonora. O espaço caseiro (...) é um espaço de ruídos familiares, reconhecidos, cujo conjunto forma uma espécie de sinfonia doméstica. (Barthes, 1982, p. 236).

ritos

No conto *Um Rei à Escuta*, o ouvido *real* vai tecendo, desde o seu despertar, um manto de ruídos, rumores e vozes que se elevam das superfícies reverberantes do palácio e o tornam no chamado palácio-orelha. O Rei obtém deles o seu conforto, diríamos, territorial.

A previsibilidade desse manto quotidiano é o seu garante de poder e da sua desejável normalidade. Para tal, a sua escuta varre ininterruptamente todo o seu território, num processo que simboliza, para si, a apropriação do seu espaço.

Poderemos então pensar que os sons do nosso quotidiano são também casa e constituem-se poder, enquanto casa-orelha. E que a casa-orelha é, também, a nossa casa na medida em que, não tendo por missão defender um trono, fá-lo igualmente oferecendo-nos o reconhecimento de um território de segurança (de escuta), onde nos permitimos relaxar os níveis de alerta, distender a respiração e – poder supremo aceder a uma inclinação de escuta sobre nós mesmos.

Esta possibilidade aberta para a escuta interior, facilitada pelo afrouxar do alerta da escuta horizontal - com a qual patrulhamos o nosso território - oferece-nos ainda, segundo Barthes, uma outra possibilidade: determinar um novo sentido para a nossa relação com o tempo e com o espaço (Barthes, 2018b, p. 236).

A nossa casa-orelha constitui-se assim, um lugar em que dominamos sobre o tempo, no qual – como poderia dizer Peter Handke – acontece algo a que poderíamos chamar de Duração, não manifesto em nenhum ato mas num antes e num depois (Handke, 2019, p. 45). Casa-orelha, portanto, como lugar de chegada e permanência em cada pequeno instante

Ela, casa-orelha, constitui-se, assim, pelo nosso próprio manto de sons e vozes: canções, o som do camião do lixo, o chiar de um banco ou vozes que nos são familiares. Eles circulam, repetem-se e esperam-se.

E não poderemos nós ganhar, também, o direito de intervir e desviar o perfil acústico desse território de segurança? Tomamos em mãos o gesto de pôr um disco, de ligar o som da televisão, de ligar o aspirador. Nalguns casos, podemos torná-los presença

comum do nosso território, integrando-os, tornando-os, assim, algo mais do que simples interferências.

E não estaremos a traçar novas linhas territoriais ao fazer uma ópera, fazê-la escutar, cantá-la? Uma ópera-jogo a manipular linhas territoriais, apagando umas, deslocando outras, colocando linhas em espera.

Calvino explica ao seu Rei, preso ao trono, que *se os rumores se repetem na ordem habitual, com os devidos intervalos, podes estar seguro, o teu Reino não corre perigo* (Calvino, 1995, p. 50). A sequência normal do seu manto de ruídos é um instrumento para o Rei medir a sua segurança, incapaz, que é, de ver para lá dos seus muros. A uniformidade do seu território sonoro é o som do seu poder.

Este *segurómetro* confirma ao Rei o seu poder real e torna-se na sua garantia de manter a coroa pousada na sua cabeça por mais um dia cronológico.

Mas assim como ele se deixa repousar sobre o suave manto dos sons esperados, também se agita perante a chegada de novos sons. O Rei é capaz de se aperceber da mais pequena alteração à partitura que define a sua ordem sonora, mantendo ativa uma espécie de *atenção prévia que permite captar tudo o que pode vir perturbar o sistema territorial* (Barthes, 2018b).

Ao mínimo desvio, ele começa a questionar-se sobre aqueles sons. Não estarão aqueles sons não previstos ligados entre si? Não quererão eles, no seu conjunto, significar algo mais do que simples sons?

Um: Com o estremecer do *segurómetro*, foi ativado o nível de alerta.

Dois: O Rei mobiliza o seu dispositivo de defesa.

Três: O som, a voz e o caos agitam-se ritmicamente perante o mundo, num jogo-livre de repetição

Quatro: a palavra repetida transforma-se em ritmo e a voz provoca-nos com sons indecifráveis, incapturáveis, oferecendo-nos a imanência do estranhamento.

Cinco: observamos a música como *salário que o homem deve ao tempo. Mais precisamente: ao intervalo morto que faz os ritmos* (Quignard, 1996, p. 70).

(silêncio)

De Calvino, quis transportar uma reflexão sobre a rigidez ou permeabilidade dos territórios sonoros de um sujeito e sobre o modo como a nossa escuta participa na elaboração do nosso lugar no mundo.

Mas quis também, pelo cantochão do palácio-orelha, oferecer ao espetador-jogador um lugar de espera na sua condição enquanto escutante, impelindo-o a questionar-se acerca dela.

Falarmos sobre o que realmente desejamos escutar é o abrir de um primeiro espaço vazio. Em que situações assumimos a coroa da nossa escuta ou a aceitamos num gesto passivo.

Podemos perguntar-nos sobre as decisões de escuta que tomamos nas nossas mãos, capazes de nos fazer atravessar o ruído do manto uniformizador e colonizador a que nos expomos, quotidianamente?

inclinações

Tomemos a ideia de que a possibilidade de uma inclinação de escuta sobre nós mesmos é, em si mesma, a afirmação de tentativa de um lugar de liberdade e do nosso poder sobre o território que tomamos como nosso. Dito de outro modo, a ideia de que essa inclinação sobre nós mesmos pode ser um lugar de resistência perante um território sonoro global, que é, sempre, de algum modo, manifestação de um qualquer poder e que, hoje, se manifesta de muitas e variadas formas: ruído informativo, político, publicitário, comercial, ideológico ou musical.

Dentro dessa região de poder, vivemos, por vezes inconscientemente, imersos numa nuvem sonora uniforme que tende a silenciar ou, pelo menos, a baixar o volume a todo o tipo de diferença. Essa nuvem sonora, onde esbracejam gestos musicais clonados e reproduzidos indiferenciadamente, é uma forte razão do esbatimento da linha definidora do nosso território de poder.

De que falamos, ao nomear esta nuvem sonora uniforme?

De um modo, porventura, simplista, observamos essa massa como um aglomerado musical que assenta na reprodução de modelos e que obedece, sobretudo, a princípios de *integração dos consumos, de nivelamento inter-classes e de homogeneização cultural* (Attali, 1995, p. 165).

Podemos falar de uma condição na qual som e música se tornaram reféns de uma mudança paradigma social trazida primeiro pela radiodifusão e depois pela gravação e reprodução mecânica. Aqui, música e som passaram a estar associados a um valor e passaram a fazer parte de um mecanismo que, se por um lado tornou a música acessível a muito mais escutas, por outro, passou a orientar a sua criação segundo princípios de rentabilidade.

Gera-se, assim, uma criação que se legitima na simples construção técnica e na apreciação enquanto ofício (Sloterdijk, 2008, p. 177), parâmetros através dos quais procura corresponder a uma obrigatoriedade de oferecer como algo macio e agradável ao toque. Protegendo o ouvinte do risco de ouvir o novo, procede-se a um permanente alisamento, a uma cosmética de formas, que possa retirar-lhe todo o engelhamento ou rugosidade e lhe permita caber nos diversos formatos previstos. O seu carácter sedativo oferece-lhe o unísono com as ondas tonais isentas de surpresas (Sloterdijk, 2008, pp. 177-178) e o princípio da sua criação afasta-se, assim, progressivamente, do artístico, aproximando-se do utilitário. Ele segue fórmulas, lógicas e regras de produtividade, uniformização, simplificação e repetição. Procede-se a uma esterilização, a um esvaziamento de possibilidades.

Neste contexto, o mercado dita as durações-tipo para uma canção, as sonoridades-tipo, estruturas-tipo, que chegam com igual potência a um *resort* no Bali como a um restaurante em Oman. O objectivo final, enquanto produto de consumo, é o de poder ser recebida e processada rapidamente.

Na sua simplicidade e objetividade, a música-poder é imune à distração e à indiferença, e permite-se ser recebida sem a necessidade de ativar, realmente, a nossa escuta. Ela é esguia, penetra no ouvido sem tocar nas paredes, atravessa o tímpano sem dificuldade, sem necessitar de qualquer silêncio.

Mas ao revelar-se por inteiro, no imediato, e fazendo-se repetir incessantemente nos seus pequenos ciclos, ela não fechará ao ouvinte uma oportunidade de espaço criativo? Não negará, na sua forma aveludada e acabada, qualquer possibilidade de movimento de uma escuta em direção a esse som?

Na sua previsibilidade e rarefação, as suas fórmulas assumem toda a despesa da viagem para esse encontro.

Attali diz-nos que podemos alegar que a música que faziam Mozart ou Haydn seria pouco mais do que música de fundo para determinada elite que a tomava, sobretudo como símbolo de poder. Mas a música de que falamos aqui expandiu o seu raio de ação e converteu-se num ruído de fundo global, para as massas. *Música para consumo. Música de repetição mundial. Música para fazer calar* (Attali, 1995, p. 165).

(repito: música para fazer calar.)

(relembro: música para fazer calar.)

rei-príncipe

Calvino conta-nos que foi o seu irreprimível desejo de poder que levou o Rei até ao trono.

O desejo de poder pode ser violento, como qualquer outro desejo, mas apenas alcançado esse poder, cumprido esse desejo, ele pode assumir imediatamente uma outra forma que em nada lhe é comparável. Assim, chegado ao trono, o desejo do Rei deu lugar a uma obsessão pela defesa desse mesmo trono e o Rei terá começado, então, a exercer formas de controlo, vigiando qualquer movimento sonoro dentro do seu território.

Já falámos no modo como a escuta define o nosso território e no quanto ela se afirma fulcral para o exercício de poder do Rei de Calvino: o manto sonoro que nos rodeia expressa sempre, de um ou de outro modo, um certo tipo de poder a que estamos sujeitos, consciente ou inconscientemente.

Attali fala num poder *fascinado com a sua escuta* (Attali, 1995, p. 16). Um poder que sempre tirou partido de todas as inovações técnicas e tecnológicas para exercer essa escuta como meio para identificar e monitorizar a diferença, seja na natural diversidade das vozes, seja nas palavras que carreguem consigo ideias potencialmente diferentes e

divergentes do discurso oficial. Mas também a escuta como meio para vasculhar entre os signos da criação artística, controlar as construções sonoras, o som das palavras ao cair ou para onde se dirige o gesto musical, com que formas se ergue, com que linguagens se faz dizer.

A uniformização e controlo do ato criativo sonoro é reconhecido nos variados regimes totalitários do século XX – na Alemanha nazi, na Rússia comunista, no Estado Novo português. Em todos eles se recorreu a interferências de cariz ideológico ou propagandístico, censura na criação musical, perseguições pessoais, definição de regras de linguagem e estabelecimento de propósitos definidos.

Em todos eles se puseram em prática meios de repressão do fulgor subversivo dos sons fora do padrão de determinado território, potencialmente capazes de originar desvios num certo ideal de sociedade desejavelmente unívoca e convergente.

Mas também hoje, no mundo capitalista, a música se coloca ao serviço de um poder. Logo à partida, de um poder económico, que lhe atribuiu, dada a sua potência, o grau de produto comercial, cotado e valorado, sendo, por isso, sujeito a regras de mercado que a tornem mais facilmente transacionável. *Quando o dinheiro aparece, a música inscreve-se no uso; o mercado vai prendê-la, produzi-la, fazê-la circular, censurá-la. Ela deixa, então de ser afirmação da existência, para ser valorada* (Attali, 1995: 16).

O seu vínculo ao mercado faz dela um produto que aspira a uma implantação alargada, tornando os seus padrões progressivamente simplificados, repetitivos e padronizados, onde a mensagem é também trivializada e focada numa faixa etária cada vez mais jovem. Deste modo, é o restante público, de todas as idades, que se aproxima deste produto, numa espécie de compensação afetiva que é, simultaneamente, a esperança de uma eterna adolescência.

As organizações de sons, vistos como meios de consolidação de uma comunidade, enquanto totalidade fazem com que a sua escuta e controlo se afigurem importantes formas *de manipular a cultura de uma comunidade, canalizando a sua violência e a sua esperança* (Attali, 1995: 16). São estratégias de poder económico, em sintonia com o poder político; aliados na procura do estabelecimento de uma ordem - como noutros contextos e tempos, sucedeu e sucede, por exemplo, entre religião e poder político.

São lugares para onde confluem escuta, desejo e poder, usando de todos os meios para a manipulação do indivíduo em direção a um todo. *Escutar, censurar, registar, vigiar são armas de poder. A tecnologia da escuta, de realização e de gravação do ruído, inscreve-se no coração deste dispositivo* (Attali, 1995: 16).

O lugar para a diferença, nomeadamente artística, fragmenta-se em pequenos acontecimentos à medida que os meios de controlo vão abrindo vias de controlo e interferência sempre mais potentes. Eles chegam, agora, diretamente ao indivíduo sem passar pelo espaço comum e depositam a sua mensagem por um meio balístico de chegada absolutamente preciso, penetrando na nossa intimidade. O pensamento diferente tende, assim, a ser silenciado num lugar cada vez mais próximo da sua raiz.

O mercado antecipa-se-nos, assim, para nos negar a possibilidade de um único passo noutra direção. Ele tece-nos tapetes de flores, perfuma os monturos e poupa-nos ao risco de qualquer crueza sonora, não arredondada ou imprevisível.

Ele declara a morte ao imprevisto e ao seu sobressalto.

fragmentos

O Rei de Calvino não abandona o seu trono e mantém equilibrada a sua coroa apesar da – ou, precisamente, através da permanente inclinação da sua escuta. É o próprio autor que vai lembrando de que deve manter a sua cabeça imóvel, *não debes esquecer-te de que a coroa está em equilíbrio no teu cocuruto; não a podes enfiar até às orelhas como um barrete num dia de vento* (Calvino, 1995, pp. 47-48).

Uma escuta real necessita de tensão e de um permanente desejo de poder, para permanecer coroada. Ela não pode, em momento algum, assumir a sua coroa como definitiva, já que todo o gesto de poder (como todo o gesto de liberdade) exige do sujeito permanente escuta, tensão e desejo perante o seu estado.

Esta inclinação é, assim, muito mais do que uma simples sensação. Ela é um convite a reinar sobre a própria escuta, sobre as próprias decisões, enquanto opção de liberdade.

A cada espetador-jogador da ópera-jogo é destinado um trono, espécie de coroa na qual ele deve equilibrar-se, e não o inverso. Na verdade é um pequeno banco numerado

que foi pensado como pequeno trono e que pretende simbolizar o seu espaço de poder e, simultaneamente, o seu espaço de liberdade.

A característica principal desses *bancos-trono* é o seu reduzido tamanho que, por um lado, os aproxima do imaginário do jogo e, por outro, tem o dom da incomodidade. Ele procura impedir que o espetador ceda ao aconchego e ao adormecimento do conforto, propício à usurpação das liberdades.

Mas o desconforto está também inscrito nas propostas sonoras que pretendem vir estremecer os tronos e a escuta dos entronizados. Elas propõem jogo, incompletude e estranhamento.

De modo a agenciar um gesto de procura de uma escuta própria, tentei trazer para a sala do trono formas imperfeitas, engelhadas e fragmentadas do som¹⁰⁰. Propus-me deslocar os espetadores-jogadores para territórios pouco iluminados, acabados de abrir, na expectativa de induzir uma atitude de prevenção redobrada:

facilitar a observação das intermitências dos vaga-lumes.

Pretendi, assim, que o ouvir, enquanto simples fenómeno fisiológico pudesse dar lugar a um escutar, gesto psicológico (Barthes, 1982, p. 235), dificultando, com a outra mão, a busca de sentidos. A procura foi no sentido de criar um estado de vulnerabilidade das escutas capaz de abrir a porta a novos encontros. Uma vulnerabilidade capaz de nos tornar simples escutantes incapazes de escapar à ação de qualquer som (Cage, 2018, p. 14), incitados ao seu confronto e fazendo deles criação ou rejeição.

À semelhança do trono, a proposta musical e sonora, assim como a narrativa, envolvidas nesta criação privilegiam o fragmento. Porquê?

Diz-nos Bartolomé Ferrando que *a percepção fragmentária nos abre um território plural de conexões e intercâmbios* (Ferrando, 2012, p. 53). Diz bem; somos impelidos a buscar um sentido em tudo o que não captamos no imediato ou, simplesmente, abrimo-

¹⁰⁰ (áudio 7) https://youtu.be/B8aw_mGc3vw

nos a um jogo de desfragmentação, muitas vezes, inconsequente. Tendemos a imaginar o fragmento como peça de um todo e nunca como uma simples afirmação em aberto.

No domínio do jogo, esse desejo de sentido é o mesmo que nos move perante as peças de um *puzzle*: completar a sua imagem final. E no som jogamos esse jogo com o tempo, as peças sonoras vão sendo entregues em momentos diferentes, de forma não constante e o escutante é silenciado perante a necessidade de ordenar esses fragmentos. (Serão eles parte de um todo?)

Resta sempre uma outra via: deixá-los habitar a condição de fragmentos. Serem somente fragmentos de nada, fraturas.

Para o escutante, isto pode significar a perda de um sentido de construção que se dirige a algo. Não é sempre isto que esperamos na escuta musical do ocidente? (ou porventura, em qualquer escuta sonora). Mas isto pode significar também uma conquista: a possibilidade de aceitar uma condição de fragmento. Dar a um certo número de fragmentos a oportunidade de ser somente isso: um certo número de fragmentos.

O fragmento é poderoso porque nos faz jogar um jogo cujas regras não podemos controlar. Ele imobiliza-nos perante a necessidade de um próximo passo do qual desconhecemos a direção. Diz João Barrento: *O fragmento pulveriza. Pulveriza o sistema, a história, a narrativa, o tempo (é um instante fotográfico), o espaço (é uma ilha), a vozeria, o ruído continuado do mundo (o fragmento é intermitente, e gerido por um princípio de silêncio)* (Barrento, 2006, p. 61).

É entre os fragmentos sonoros (e mesmo no seu movimento) que se instalam os nutrientes do silêncio. Sobre eles pousa a espera que move a ópera-jogo, e que parece antecipar sempre algo: uma nova proposta de jogo, um dito, um Rei que tarda em chegar, um novo fragmento que provocará novo desvio de rota ou sinalizará, somente, um lugar e tempo novo.

No espaço limitado do fragmento as escutas correm, furiosamente, para um lado e para o outro, perante o súbito desaparecer do chão-canto ou o despontar de um outro canto-que-não-sabemos-muro-ou-chão. O próprio fragmento impõe ao *Maggiordomo*, um posicionamento enquanto intérprete e performer: aceitá-lo e tratá-lo como fragmento,

dando-lhe assim um tempo e um som próprios, ou despoletar uma tentativa de desfragmentação, inventando-lhe um lugar como parte de algo maior. O jogo interpretativo permanece vivo, quando os sentidos não se encontram fechados. Eles movem o pensamento e a intuição, no jogar que anima a ópera-jogo a partir de diversos lugares.

Se a abertura a uma criação diferente movimenta uma vontade autotransformadora do sujeito chamado recetor (Ferrando, 2012, p. 26), essa vontade desempenha, igualmente, um papel crucial numa voz que pretende reconhecer-se enquanto agente de criação.

Trata-se, ainda, de organizar uma fuga. De ensaiar modos para escapar ao poder da tipificação, da convergência, do pensar único, que nega a abertura do fragmento. Trata-se de tentar subir acima do nível de ruído silenciador que nos envolve e, daí, escutar uma outra possibilidade de respirar.

Trata-se, então, de podermos inclinar-nos sobre nós próprios e escutarmo-nos a partir do fragmentário, aberto para espaços imponderáveis, sugerindo uma errância de sentido. Alargando-se, o aberto manifesta-se entre os fragmentos e no incompleto oferecido em cada fragmento (Barrento, 2006, p. 63).

Oferece-se assim a beleza do não acabamento, a textura do não polimento, o prazer do rugoso, o segredo do engelhado. Ser capaz de olhar todas estas condições como favoráveis a um novo desenho do gesto percetivo, que seja, igualmente, gesto de partida.

Escuta como sinónimo de poder, contrapoder e território livre.

Na casa-orelha em que se aguarda a chegada do Rei, sentados nos pequenos bancos-trono, vulneráveis, posicionamo-nos num lugar do imprevisto. É-nos proposto um regresso a uma espécie de ignorância, pela retirada da tabuada estrutural. O não reconhecimento imediato de uma lógica de escuta busca provocar um movimento de aproximação, uma subida a outro lugar de vigia, um movimento criativo ou o pasmo, o silêncio de propulsão vertical.

Pede-se uma ação, que pode ser um gesto artístico, enquanto escutantes que se colocam perante a real possibilidade de mover a sua escuta em direção àquilo que a rodeia.

Desconhecendo a direção a tomar, aumentamos a possibilidade de novos encontros em novos lugares, não combinados, lugares inusitados, não cartografados, ainda, pelas vozes, fragmentos e escutas.

4.2.1. a caixa fechada

*Não podemos ver uma constelação no céu sem que logo tracemos
as trajectórias que nele seguem os astros, e não conseguimos ouvir
sons aproximados sem logo compôr uma suite*

(Valéry, 2020, p. 48)

a estreiteza do bisel

Se é verdade que a linguagem artística tradicional se edificou sempre sobre uma estrutura formal e significativa (Ferrando, 2012, p. 31), na música, a presença dessa estrutura a que chamamos “forma” é ainda uma verdade, porventura, mais indesmentível. Desenrolando a sua construção no tempo, é através da estrutura e da forma que a música adquire a possibilidade de se tornar coisa e, mais do que isso, coisa inteligível.

Aproximando a lente um pouco mais, veremos o ritmo desempenhar semelhante função estruturante dentro de um determinado fragmento. Ele procura um sentido, conforma uma ideia, empresta-lhe peso e gravidade para existir, define o tecido nervoso do seu carácter.

Barthes diz-nos que *sem o ritmo, nenhuma linguagem é possível* (Barthes, 1982, p. 238) e, tentando evitar, aqui, o denso território de discussão acerca da música enquanto linguagem ou não linguagem, parece evidente que a presença de uma estrutura rítmica, assim como de uma estrutura formal, favorecem a clareza de uma sequência de sons e interferem com o grau e o tipo de contacto estabelecido com quem a escuta. Tornam-na, assim, em algo a que podemos tentar atribuir um nome ou um adjetivo de contornos mais definidos.

Mas não poderá a estrutura trazer, consigo, outras implicações?

Não poderá, por exemplo, a possibilidade de apreensão da sua estrutura formal levar ao desinteresse do escutante perante a captura da presa? Não poderá isso originar lassidão ou, pelo menos, um relativo afrouxamento da sua adesão sensorial? Ou seja, a estrutura musical, sendo facilmente apreensível, não desmobilizará parte do escutante, deixando-o órfão da excitação da curiosidade e do permanente desperta da espera-desejo?

Quando pensamos nas estruturas musicais a que obedece grande parte da música difundida no espaço público, apercebemo-nos rapidamente do seu carácter regular e repetitivo. Essa estrutura musical parece-se com a imagem sonora de uma estrada interminável, uma enorme linha reta, desprovida de qualquer referência ao longo do seu percurso. A monotonia e falta de estímulos gera, frequentemente, uma perigosa sonolência e um esbater das linhas de orientação e de referência territorial.

Se um ritmo se torna constante, o que ouvimos parece passar a sustentar-se por si mesmo e abandonamos a tensão/atenção. Deixamos de sentir a necessidade de exercer o contrapeso do nosso alerta. Deixamo-nos estar em vez de escutar. Deixamo-nos atravessar incólumes, desprovidos do atrito e da resistência que, pelas leis da física, geram a possibilidade de ressoar e propagar som.

É a resistência da estreiteza do bisel que provoca o som de uma flauta, assim como a tensão do esticar de uma pele possibilita o soar do tambor. Tudo o que é som pede resistência, contrapeso, ação. Essa nessa ação que assenta a potência transformadora do ato de escutar.

a longa espera

Já perto do final d'*As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, o *Maggiordomo* recebe uma carta do Rei, cuja chegada se vê novamente adiada... (alguém se atreveria a não esperar por El-Rei, todo **poderoso**?)

Esta missiva encerra uma tentativa de deslocar novamente o corpo sensitivo dos espetadores-jogadores: é uma carta-*estranhamento*! Um dito ao qual só podemos aceder a partir de uma observação singular, um tatear exterior, uma cartografia sensorial.

Na carta, o Rei dá algumas informações acerca do modo como decorre a sua viagem e realça, de modo particularmente doloroso, como se encontra impedido de ver o que o rodeia. Descreve esta viagem que vai fazendo, rodeado de soldados, envolto nas mais rígidas normas de segurança, numa caixa fechada onde só lhe é permitido escutar e, desse modo, tentar imaginar o que o rodeia.

Tal como o Rei de Calvino – que podia ser este, este Rei é obrigado a servir-se exclusivamente da escuta e do seu poder de criar para formular o mundo desconhecido que percorre. A sua condição é, assim, uma condição de criação permanente, uma busca de desenhar um mundo para si. Eis outro poder do Rei, igualmente soberano: o poder de criar.

É esse o poder que está a ser dado ao espetador-jogado, através da carta onde El-Rei se apresenta incapaz de se reconhecer: o poder de viver fora de si mesmo, na escuta de um fluxo indeterminado.

Fora do seu território, num lugar que não reconhece e cujos sinais sonoros não sabe, na sua maioria, interpretar o Rei habita deserto sem referências domésticas. Ele sente esbaterem-se, dia após dia, traços da sua própria identidade e pergunta-se quem é. Afinal onde está o chão deste Rei tornado estrangeiro de si próprio e incapaz de reconhecer-se, sob o peso desse desenraizamento.

O Rei começa a revelar-se incapaz de atribuir sentidos, de criar imagens e de imaginar um mundo através da simples escuta. Os seus próprios sonhos parecem-lhe, agora, indecifráveis.

Ao contrário do Rei de Calvino que, igualmente fechado numa sala, faz desse lugar o seu território de existência e poder, este Rei, atravessa encerrado, isolado, um território geográfico e temporal que ele toma por hostil. Nele, não se vislumbra qualquer possibilidade de observar um vaga-lume.

Se toda a criação vive numa *estreita relação com a consciência do sujeito* (Ferrando, 2012, p. 57), este Rei parece incapaz de qualquer gesto criativo.

Mas não poderia ele vivenciar, aqui, uma nova percepção, inaugural? Se ele assumisse as suas perguntas e o seu grande não-saber como espanto criador de um novo território real, não poderia ele fazer com que esse espanto fosse um canto, um grito, uma ópera?

A sua carta é, porventura, uma tentativa de reafirmar-se através de uma *ária*, de recriar-se, formulando uma qualquer imagem de si. Ele procura ressentir ressonâncias do seu próprio território, fora de si, ressentidas noutros corpos, formuladas noutras escutas. Sem ser-se um qualquer outro-*eu*, o Rei não poderá criar algo que tome verdadeiramente como seu.

A sua carta é, assim, um pedido ajuda. Nela, ele pede que se "*coloquem os óculos-negros, de ouvir ao longe, que se usam na Festa do Silêncio*"¹⁰¹ e que se ouça essa paisagem que ele mesmo atravessa. Fica a dúvida se não estaremos a escutar as imagens que ele próprio formula, designando-as como sonhos. Imagens sonoras como fluxos, como acontecimentos

Talvez na sua maior proximidade para com os fluxos sonoros do reino eles possam reafirmar uma figura de El-Rei que o recoloca numa espécie de consonância territorial, no seu cantochão.

Estamos, assim, a mover o uso de ressonâncias alheias, como instrumento para a interpretação da sua imaginação. Colocados os óculos orelha, os espetadores-jogadores são levados pelas suas escutas até um território longínquo do seu território de segurança. Aí são deixados à sua mercê, tentando criar lugar/lugares diferentes a partir de um manto de sons.

Neste pedaço de escuta – em que a visão é limitada a proposta é clara: deslocar-se das suas referências: deixar-se entrar no grande labirinto sem que Ariana consiga passar-nos o novelo para a mão.

A distribuição dos óculos-orelha pretende, em primeiro lugar, virar para dentro os espetadores-jogadores e fazer-lhes uma proposta sonora/musical de contornos assumidamente abstratos, sem uma clara estrutura formal ou uma sequência lógica.

Ela pretende *dificultar ao intelecto o seu desejo de generalizar as coisas e a sua vontade de interrelacioná-las* (Ferrando, 2012, p. 32).

¹⁰¹ da carta de D. Rei I, de *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*



Figura 15 – Cena dos “Óculos-Orelha” - ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*

Na prática, lançam-se os escutantes em águas particularmente abertas, mantendo longe das suas mãos as ferramentas de descodificação mais comuns: ritmos aderentes, padrões ou sequências harmónicas inteligíveis, repetições, temas.

Esta falta de “sinalização” ou estruturação pretende desencorajar qualquer apropriação formal e, fundamentalmente, interpelar o escutante. Fazer com a que sua escuta fale, a partir do seu silêncio. Tornar esse silêncio de escuta tão ativo como a fala escutada (Barthes, 1982, p. 241).

A proposta, embora com padrões artísticos distintos, sobrevoa algumas ideias trazidas por John Cage, quando fala numa escuta *flâneur*, sem interferir na ordem natural dos sons, deixando-os *viver a sua própria vida, aceitando-os como são, admitindo-os* (Ferrando, 2012, p. 29).

Significa isto que este jogo é simplesmente um pretexto para que cada um se abandone às emboscadas do som, em diferentes encruzilhadas do território sonoro, potenciais lugares de reencontro consigo próprio. Na verdade, na perspetiva *flâneur* desta escuta, deixa de ser, de todo, importante o modo como cada um descasca aquele manto de sons, ou mesmo se o descasca, se o chega a morder, mastiga, ou simplesmente o ignora.

A faixa sonora dura cerca de quatro (longos?) minutos. É composta por um primeiro momento de grossas pinceladas curvas de vozes sobrepostas em harmonias cerradas, pontuadas por ruídos também vocais.

Procura, como disse anteriormente, não gerar referências, nem apresentar qualquer fragmento repetido. Apresenta-se como um movimento flutuante ou uma estaticidade móvel.

Mas a certa altura, algo muda. Ouve-se uma palavra: *Rei*. É a primeira coisa a que poderíamos chamar referência, uma palavra que se traduz num reconhecimento. Essa palavra começa a repetir-se de forma cadencial. É a oportunidade oferecida para *re*-situar os espetadores-jogadores, as suas escutas, dando-lhes uma espécie de chão.

Depois ouve-se um texto de Calvino, debitado rítmica e inexpressivamente, palavra por palavra, fragmentado a conta-gotas, contra-enunciado. Imaginei para este texto um tempo que permitisse ao escutante formular a imagem destas palavras individualmente e, passo a passo, ir formando o fio do seu sentido. Segurar as escutas, prolongar a apneia de sentidos:

*“os – teus – dias – são – uma – sucessão – de - sons - que – sabes – distinguir
- consegues - perceber - de - onde - vêm - consegues ouvi-los – primeiro –
na – tua - cabeça - e - ficas - preocupado - quando - tardam”*

(Segue-se um silêncio.)

Depois, num lento *fade-in* começa a escutar-se de novo o tema da Sinfonia de *L'Orfeo*, de Monteverdi que, progressivamente, se adensa, envolta num efeito sonoro cacofônico. Há frases desencontradas, sobrepostas, remisturadas e tratadas eletronicamente. A cápsula do tempo regressou e pousou de novo no ladrilho do palácio do Rei, refletindo a música com diferentes tempos e ressonâncias nas suas quadrículas brilhantes. Anuncia-se, de novo, a chegada de El-Rei.

(silêncio)

Os sonhos do Rei poderão ser ouvidos repetidamente.

De cada vez que forem ouvidos serão sonhos diferentes.

Serão como sucessivas noites. Sonhos e vozes não se repetem... (etem... etem...)

(Que lugar foi este?) *nenhuma língua pode competir com as capacidades das simultaneidades polissêmicas da música, das significações (Pra onde nos tentaram levar?) múltiplas, sob pressão de formas intraduzíveis. A lista das emoções convocadas, ao mesmo tempo específicas e gerais, (Esqueçamos esta pergunta!) privadas e coletivas, excede de longe a da linguagem* (Steiner, 2012, p. 24).

4.2.2. O desengomador de vozes

*um homem está sozinho
no fundo de um poço
um homem está sozinho
na borda do poço
um balde está pendurado entre os dois*
(Kiarostami, 2023, p. 21)

(didascália)

O colocar dos óculos-orelha tentava deslocar o sujeito para um lugar criativo e imaginativo, porém, íntimo e não partilhado. O ato de os tirar do rosto, por sua vez, vem oferecer ao espectador-jogador a possibilidade de regressar à superfície, depois do mergulho no universo acústico do Rei em viagem.

A faixa sonora desvanece-se, no seu andar e deixa a descoberto um novo som, entretanto instalado: o som de um pequeno rádio a pilhas.¹⁰² Como primeira consequência,

¹⁰² Referência à cena final da ópera-jogo.

o pequeno objeto sonoro obriga a um redireccionamento e *re-sintonização* das escutas, na direção da sua minúscula caixa acústica.

Nessa tensão de escuta consegue ouvir-se o silêncio que ocupa, agora, o buraco vazio deixado pelo grande som entretanto desvanecido, em redor do pequeno corpo sonoro do rádio a pilhas, objeto-memória. Ao fim de alguns segundos de relocalização, parece desenhar-se claramente aquele verso de João Barrento que descreve: *caminham lado a lado, silêncio e nostalgia* (Barrento, 2021, p.87).

A imagem que surge aos olhos do público quando retira os óculos orelha é, também ela, objeto de uma *re-sintonia*. Após vários minutos privados da visão da Sala do Trono, surge-lhes à vista uma imagem aparentemente inusitada, de um outro lugar e de um outro tempo (não é isso o jogo?):

o *Maggiordomo*, engoma um pedaço de pano, ao som do pequeno rádio a pilhas. Aquele instantâneo pretende representá-lo, na sua plenitude, sobre o seu manto territorial doméstico, sonoro e de segurança, do qual Barthes nos fala.

É neste contexto que irrompe o som de um telefone e o *Maggiordomo* desliga o rádio para que possa ter início a cena final da ópera-jogo. O telefone vem provocar os espetadores e tentar colocá-los em jogo uma última vez.

Sugerem-se várias conversas-fragmento, acerca de música, de jogo, do tempo e da memória e do lugar que ocupam nas suas vidas. Quais destes ventos sopram, ainda, ou quais destes elementos são já ruína ou silêncio engomado. A chamada telefónica é levada, pergunta após pergunta, a diferentes espetadores-jogadores.

Algumas vozes são convocadas diretamente na sua fala, outras juntam-se-lhes na conversa, de modo espontâneo. Elas sucedem-se, diferentes, únicas, desenhando a pequenez do espaço e revelando a proximidade dos corpos. Cada uma exala o seu próprio poder sensorial e, ao mesmo tempo, revela a sua presença, vigilante, (Zumthor, 2014, p. 68) denunciada no modo como ressoa (quase se vê) tudo aquilo que diz, com plena nitidez, enquanto se dá ouvir aos outros.

Neste espaço-arena, todos os rostos estão virados para o centro, para o lado iluminado da sala e todas as costas para o silêncio escuro onde se escondem as vozes que ainda escutam.

Cada um ouve e vê, assim, a diversidade de respostas dos outros e lê os seus rostos. Quando chega o momento de tirar a sua voz de trás das costas, está pronto para torná-la diferenciada e, sobretudo, apresentá-la como sua, única.

A conversa é também um jogo. Um jogo de improviso e de pensamento. Aquele que fala diz-se, fascina-se na sua palavra. Fala quase sozinho, em espelho, como se a própria linguagem o criasse, a si e ao seu próprio pensamento (Quignard, 1996, p. 72). São intermitências e fragmentos, somente, mas formam uma camada suficientemente escura para serem vistos, vaga-lumes como vaga-falas.¹⁰³

Os outros, escutam. Para o ouvido, regressarão à alma os significados da linguagem falada e não a substância da palavra, a sua carne. A escuta linguística funciona como um silêncio em que o pensamento consome a palavra (Quignard, 1996, p. 71), e em que permanece a ideia e não o discurso.

Escutar, aqui, ganha o poder de uma fala. *O só ouvir*, diz-nos Llansol, *não é sinónimo de sem resposta* (Llansol, 2014, p. 166), e este jogo de conversa obedece a esta simples regra: poder falar sobre algo que é proposto ou, simplesmente, deixar-se ouvir, dizendo a sua presença, dizendo o seu bricolar em redor de música, memória e jogo.

Assim, os assuntos deslocam-se, depois, por si, num não-guião que obedece, somente, a uma série de ideias, tidas como tear para tecer a conversa.

O *Maggiordomo*, ainda que se apresente como engomador-moderador, tenta, sobretudo, engelhar as respostas recebidas e devolvê-las em forma de novas perguntas. Há que tornar as vozes e as falas tão difíceis de engomar como as camisas, de forma a que percam o hábito de desaparafusar os pontos de interrogação que devem figurar no fim de cada frase. São eles que insuflam de vida todos os cantos e ditos e lhes dão a subida final, o poder da cadência, da melodia com que são entoadas.

De trás da tábua de engomar, o *Maggiordomo* faz também a gestão do telefone (o ferro de engomar, na verdade). É ele quem vai pedindo, também, ao espetador que está em sua posse, o favor de o entregar a um outro espetador, com uma nova pergunta do

¹⁰³ https://youtu.be/v_Raxdzy3Fo (áudio 10) Este áudio é uma colagem de alguns momentos das conversas que encerravam cada apresentação da ópera-jogo.

interlocutor invisível. De mão para mão a conversa aproxima, aquece, move-se pelo zéfiro de incompletudes.

A arena da ópera-jogo toma a forma de um lugar de vozes, de silêncios e de palavras de vozes múltiplas. Importa sentir as enunciações, sentir o roçar nos sentidos do grão das vozes (Barthes, 2018c), com tudo o que elas trazem antes, durante e depois das palavras.

Escutando o em-si dos objetos sonoros a sala caiu numa profunda serenidade – já vai longa a espera pelo Rei. Procura-se agora um lugar de simples germinação de ressonâncias originais, capazes de revelar ângulos menos expostos dos sujeitos. Mas interessa, também, ver o sujeito que fala. Ver de que modo o seu corpo sublinha ou contrapõe o dito. Sentir o seu corpo aderente ou contrafeito.

Interessa escutar o corpo e engelhar-lhe a fala.

narrador

A escolha desta sala para a ópera-jogo teve em conta a sua dimensão e carácter de pequena cápsula neutra, promessa de expor o mais pequeno sopro, som, voz ou simples movimento do corpo. Esta ópera fez-se jogo, também, com o fito de ir buscar vozes, trazer sons, ouvir para lá das palavras. Escutar, em pleno arco, o assobio das palavras ao cair.

A Sala do Trono estica-se, assim, verticalmente, tentando elevar as vozes acima da horizontalidade do quotidiano escrito ou da fala no seu carácter funcional. Atiçar na fala uma enunciação real, colada ao sujeito, em busca dos poderes que a distinguem da escrita.

Pequeno Coro

*São cada vez menos as vezes que uma voz - a voz de alguém - se nos dirige ou serão cada vez menos as vezes que tendemos a nossa escuta a convidar essas vozes a terem voz?*¹⁰⁴

¹⁰⁴ idem

Coro

Estamos a fechar as vozes em embalagens etiquetadas, como um produto sonoro. Estamos a perder uma ligação íntima com a voz e a criar com ela uma ligação semelhante à que mantemos com os alimentos que comemos, dos quais não conhecemos a planta no seu chão, mas somente as embalagens.

mf

A procura dessa voz essencial, ressonância do seu chão, continua. Aspira a um momento semelhante àquele em que uma voz de mulher chega, vinda de longe, aos ouvidos do Rei de Calvino. Diz-se que:

com a mesma agudeza de ouvido com que conseguiste colher e seguir até este momento o canto daquela mulher desconhecida, agora juntas os cem fragmentos de som que, unidos, formam uma voz inconfundível, a voz que é só tua (Calvino, 1995: 64). A voz do Rei reencontra, ainda que por breves instantes, o lugar da sua voz, no escutar daquela voz feminina que o estremece, lembramo-nos?

Desse modo, as muitas palavras que permaneciam mudas por trazer *o seu peito apertado e os seus dentes cerrados* (Calvino, 1995) reconstroem, subitamente, a sua primeira voz, mostrando-a formada por fragmentos de tantas palavras cantadas, ditas e escutadas, nesse preciso momento de libertação.

Isto diz-nos que a inclinação da nossa escuta na direção do outro é, em tudo, uma fala. Ela transporta consigo o desejo de proximidade, a presença, a corporeidade e uma promessa de tempo para peneirar. *A voz situa-se na articulação do corpo e do discurso*, diz Barthes, aludindo à presença do corpo na fala, *e é nesse a dois que o movimento de vaivém da escuta poderá efectuar-se* (Barthes, 1982:, p. 244).

N'As *Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, todos os espetadores jogadores estão em condições de expor a sua apneia ou respiração e a distância que separa o *Maggiordomo* do público é a de um ou dois breves sopros, pequenos zéfiros. Os pontos de partida estão sempre próximos de qualquer ponto de chegada.

Nestas condições, a voz gera-se num impulso e é praticamente em simultâneo que o ouvido a percebe e a peneira. Assim como o mais pequeno gesto de inclinação do corpo na nossa direção, nos dá a ideia de expormos o que queríamos guardar.

A voz, por seu turno, hesitará em passar de ânimo leve para a mão do garimpeiro, dado o material significativo que há de ficar exposto no peneirar do ouvido do corpo escutante - material indizível de modo perentório, mas escutável de muitos modos.

Mas a voz pode, ainda assim, sair à procura de um ouvido (eventualmente, procurando ouvir-se, em espelho) ou, num gesto menos ousado, habitar uma proximidade que liberte consigo um pequeno sopro significativo.

O silêncio parece um lugar incómodo. Temos a tentação de o tomar por algo não completo. Diz Cage: *desejo o silêncio, mas o que o silêncio deseja é que eu continue a falar* (Barrento, 2021, p. 97). E por isso, peneiramos o ar à procura de uma voz que se torne voz: para quem a escuta e para quem a fala; um ar medido em minúsculos sopros e não em metros cúbicos sonoros ou métricos decibéis.

Partimos, com a peneira, em busca de um grau de reconhecimento no quase indiscernível fluxo respiratório do humano. Porque ele será capaz de estabelecer uma intimidade que, iluminando traços de um habitat de ressonâncias do corpo, seja inauguradora de uma relação com o outro (Barthes, 1982, p. 243).

É, talvez, a hora da voz da ópera lançar uma nova pergunta. Escutemos:

Há quanto tempo não escutam uma voz?

(esta pergunta pressupõe imaginar uma fragmentação espaçada por silêncios, cuja espera nos deixe em suspenso sobre um abismo, como o sobrevoado na cadência de uma ária)¹⁰⁵

¹⁰⁵ <https://youtu.be/OAKDyOCBPsg> (áudio 6) Na ópera-jogo, o Maggiordomo canta a sua ária. De entre vários textos à escolha, um deles é aleatoriamente escolhido pelo público. É sobre esse texto que a ária é improvisada, assente numa base harmónica anteriormente gravada.



4.3. Lugar de jogo/ lugares de jugo

Onde se cruzarão orelhas, voz e jogo?

Em que reino?

(“Solha de Fala” de As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I)

kairós e chronos

Para um adulto do mundo ocidental, o jogo é um assunto sensível e quase tabu. Alan Kaprow usa uma expressão curiosa acerca da visão do jogo na sociedade moderna, quando diz que *jogar é, na realidade, pecar* (Kaprow, 2007, p. 56).

A construção desta ideia não é recente, apesar do seu permanente adensar.

Aparentemente, ela arquitetou-se ao longo do processo da revolução industrial que lançou sobre nós uma espécie de novo paradigma para a dignidade humana. O trabalho instaurou uma aliança forte com ideias como as de sofrimento, sacrifício, utilidade ou esforço, e é essa aliança que estabelece os padrões que definem a ideia de nobreza de conduta.

O trabalho habita um tempo de exatidão, um tempo de *Chronos*, que sentimos, simultaneamente, com o peso destrutivo do tempo que consome todas as coisas.

Se assim é, encontramos-nos aqui nas antípodas do jogo, o qual habita um tempo de *Kairós*, não-linear, ideia metafórica de tempo que é espécie de presente e de momento de liberdade. Ao contrário, do *Chronos* que nos rege quotidianamente, *Kairós* é o tempo do momento oportuno, do momento de felicidade, que não associamos a qualquer tipo de perda.

E agora?

O puro jogo, o lúdico, apela a habitar um tempo fora do tempo que ferve sob os nossos pés, ante o dever e a urgência. O tempo que lhe dedicamos não tem uma utilidade que não seja a de poder ser inútil. Inútil, ao ponto de abdicarmos de taxar o seu valor comercial e transacionável, para ser, somente, tempo em urdidura.

É um tempo, por isso, o do jogo, que nos oferece a não premência e a não urgência. Que nos poderá oferecer, portanto, o tempo de uma experiência, o tempo artístico da criação, o tempo de uma real metamorfose. Dentro desse tempo *Kairós*, metafórico, elástico, não somos obrigados a fórmulas e modos de fazer, não somos forçados a usar a repetição como modo de viabilizar o novo dia.

Mantemo-nos assim perante uma possibilidade de presente real e estendido e mais longe de uma espécie de morte daquilo que bricolamos, com a nossa voz ou o nosso gesto artesanal e com tudo o que colocamos de nós no jogo artístico. (Ópera-jogo?)

Jogamos o jogo pelo simples prazer de o fazer.

Cyrano de Bergerac diz, pouco antes do seu último *Mon panache*:

Que dizeis?... É inútil?... Eu sei!

Mas nós não lutamos na esperança do sucesso!

Não, não, é muito mais belo quando é inútil! (Rostand, 1983, p. 417)

Pela sua inutilidade, o jogo carrega consigo uma ideia de culpa que começa a ser-nos incutida desde muito cedo e não cessa de ser-nos lembrada. Logo a partir da nossa primeira grande vivência social - a escola - somos preparados (educados) para a realidade séria e exigente da vida real que nos espera.

A escola, ainda que se revele espaço de prazer durante os primeiros anos, transforma-se rapidamente num lugar de enfado, de onde o mecanismo do jogo é praticamente irradicado e substituído por um jugo que assenta no cumprimento de metas.

A escola apela à permanente eminência do jugo do fracasso em oposição ao jogo da liberdade. Nela fomenta-se a norma, apresentam-se respostas, definem-se métodos e não na procura ou na descoberta do novo. A obtenção de resultados obtém-se pela repetição.

Perdemos, assim, as mais ricas possibilidades do jogo, enquanto lugar do erro, lugar de escuta, de perguntas, de descoberta de modos próprios de fazer, de gerador de pensamento, de observação:

o jogo enquanto lugar de atenção.

Perdemos, no fundo, a sua potência transgressora, onde a descoberta se faz acontecer, experienciar e permanece gravada no corpo, no gesto, na escuta, no riso e no grito.

O próprio lugar do jogo é deslocado para zonas periféricas e marginais, a partir desse primeiro momento uniformizador e é usado, principalmente, como mecanismo de promoção da competitividade e de um ideal de vencedor.

O jogo que pode alimentar o coletivo, reforçar os laços e trazer uma ideia saudável de liberdade comum, torna-se num lugar individual e individualizante. *As pessoas acabam por jogar menos entre si e mais com e contra os demais* (Kaprow, 2007, p. 59), adotando assim um comportamento que retira do jogo a força e a pureza do lúdico e passa a atribuir-lhe, sempre que é jogado, uma qualquer finalidade recompensatória.

Passamos, assim, a jogar em função de objetivos, em nome de um prémio ou de um qualquer retorno concreto.

teu-nós

No contexto desta ópera-jogo, o jogo regressa na sua feição inútil, prometendo à ópera o pedaço de tempo inegociável, que não é colocado à venda, essencial para desempenhar o papel de intervalo na horizontalidade repetitiva da vida quotidiana (Huizinga, 2000, p. 10).

Com este jogar, a Sala do Trono mantém a sua orientação temporal, na direção de nada.

A ópera-jogo traz um feixe de jogares, mais do que de jogos. Eles são processos de jogo, nervos tirados do animal lúdico, e cozidos de diferentes modos, explorando o sensorial, a relação com o som e com os outros.

Com eles provoca-se e escuta-se a voz, o corpo, mas também o trono, o silêncio, os disfarces e todas *as relações, tensão, sentidos*, de que nos fala Llansol e que se assumem como os lugares do *meu tu* (Llansol, 2014, p. 177).

O *meu tu*, que acena àquilo que lemos no outro, mediante o que nos é dado a ler. O *meu tu* jogando cada jogo operático com os outros, perante os outros, ou dentro de cada um, é uma nova oportunidade de mais voz/luz e menos escrita/breu: aprofundar a pesquisa.

Agora, jogada, a ópera há de acender desejos e escutas, desenrolar-nos sob os pés e por cima das cabeças o tempo *kairós* de um *teu nós*.

Talvez este espaço quase exclusivo da infância, onde o jogo é fim em si mesmo, nos leve até um lugar mais próximo da primeira voz. Um lugar do intuitivo e espontâneo, propício à captura das essências - aquelas que, distraidamente, se deixam transparecer nas ressonâncias de uma voz.

Ele seria, então, um potencial lugar da *sur*-presa, onde a presa se apresenta mais à mercê do predador; um lugar da *de*-flagração, o mesmo onde o delito pode ser flagrado pela ausência de um alerta de prevenção.

4.3.1. Música para os reais jogos de artifício

Fogo ardente, dizia ele, alastrando lentamente sob as cinzas. Avidez que a tudo convida e não se satisfaz nunca
(Quignard, 2023, p. 53)

Espaço de jogar com os sentidos (ópera-) mas também no corpo (-jogo), *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* incorrem no pecado do jogo, desde o primeiro momento.

Acolhidos na sala do trono e aberto o lugar que habitarão, os espetadores são imediatamente convidados a jogar à macaca¹⁰⁶, como forma de lhes serem destinados os lugares. A eles ser-lhes-ão atribuídos, pelos números inscritos nas orelhas de madeira que aguardam a chegada dos jogadores, uma das casas do jogo. É um jogo de sorte, ou como preferem outras línguas, um jogo de azar.

É provável que, neste jogo de sorte e azar, aos espetadores-jogadores que vieram juntos, coubessem lugares separados, numa separação de cumplicidades que só promete um maior espaço para criação de outras e, assim sendo, diferentes novas possibilidades para o jogo de cada um.

Colocados um a um, perante si, a ópera e o jogo, cada um poderá esperar por El-Rei em relação com a sua própria forma de jogar com o tempo.

A ópera está agora pronta para nos colocar uma primeira pergunta:

Como é que se joga uma ópera-jogo? (É a própria ópera a perguntar, piscando a laringe). Estamos numa ópera-acontecimento, num lugar do empírico e vamos oscilando no pequeno navio operático de Levi-Strauss, entre pequenos eventos em forma de vagalumes: som, música, saltos, gritos. Os zéfiros que agitam a embarcação chegam dos potentes sopros das trombetas da música de Monteverdi que cobre a abertura do espaço de jogo.

tabuada

É a nossa vinculação à ideia de trabalho, diz Kaprow, que torna o jogo numa espécie de lugar tabu. (Kaprow, 2007, p. 50) Porém, o jogo é, na sua essência, *omnipossível* e todos os lugares são potenciais recreios de jogo.

Os jogos infantis cantam-nos ao ouvido as lengas-lengas desse tabu, em forma de tabuadas, como o cancionero de um imaginário coletivo. Há uma pureza espontânea que habita a sua essência (Huizinga, 2000, p. 16) e que os torna jogos-memória, jogos-máquina-

¹⁰⁶ <https://youtu.be/oNO8pq9NHgo> (áudio 2) Este áudio reproduz um fragmento do início do jogo da macaca jogado pelos espetadores-jogadores.

do-tempo, jogos-embaraço, jogos-puro-jogo. E no que trazem da memória, tornam-se lugares do instinto e do improviso, saberes gravados no corpo.

Nas suas formas simples, com as suas portas largas, eles aderem ao acomodar dos diversos sujeitos do grupo. Porque um jogo-infantil é um *fazer*, um improvisar a partir de determinada condição. Diz Rancière que *a improvisação é o exercício pelo qual o ser humano se conhece* (Ranciere, 1987, p. 110). Só improvisamos a partir do que somos, revelando-nos no espontâneo das próprias respostas. Por isso, o ato de jogar, como o de conversar ou o de fazer música longe da partitura, revelam, mais do que tudo, a nossa construção.

O jogo da macaca encerra, então, sucintamente, todas as características de um jogo infantil: ele é um lugar físico, puro, intuitivo, de processos simples. Ele desafia o jogador: propõe-lhe desfiltrar-se e revelar essa sua construção, perante si e perante os outros. Ele integra o jogador num espaço comum e desloca, simultaneamente, os seus padrões habituais de comportamento, nomeadamente, físicos.

O jogo revela-se, assim, oportunidade para sermos mais disponíveis e abertos ao singular - singular como aquele que varia, que nos torna num outro, num único. O jogo é espaço de aceitação e de promoção de liberdade.

O jogo trazido para o palácio-orelha procura avidamente jogadores que tragam o seu singular e atua como agente provocador para a vivência de um sujeito (espetador-jogador), o sentir de um processo (num jogo Fluxus) um jogo em que todos são chamados ao artístico pelo fazer (Ferrando, 2012, p. 34).

Num tempo de vidas cheias, o ornamento lúdico ou artístico que pontua a horizontalidade do tempo vem assumir-se como gesto de ampliação (Huizinga, 2000, p. 10), com tudo o que é posto no jogo. Ele evoca memórias, opera na escuta do momento seguinte, acrescenta-lhe um novo grão de leitura.

Aqui, um grupo de adultos desconhecidos entre si, cedem passagem, observam o equilíbrio e agilidade dos pares, tentam averiguar a sua relação com gestos em desuso, próprios de outras anatomias. Ouve-se uma palavra, alguém ri, vê-se um gesto preparatório, pressente-se um desejo de cumprir a sua função com distinção.

O jogo da macaca começa, desde o início, a desalojar as composturas, a descalçar a formalidade e a abrir pequenos canais de comunicação entre os participantes, amparado pela Abertura de *L'Orfeo*, de Monteverdi.



Figuras 16, 16a, 16b – Jogo da macaca da ópera-jogo As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I

Eis-nos distantes, por momentos, da norma das filas de cadeiras alinhadas onde, todos virados na mesma direção, assistimos a algo que nos é mostrado. O corpo não está, agora, contraído na cadeira, o olhar não está cingido a um cone ocular que se abre na direção de um palco luminoso. A energia dos corpos liberta-se pela sala, olhamo-nos, vemo-nos, frente-a-frente, lado-a-lado, canto-a-canto, sentimo-nos.

Deste modo, o jogo da macaca (figuras 16, 16a, 16b) implica-nos, de volta, com gestos da infância - uma outra vida - que, por norma, deixámos de expor em público:

o gesto de saltar sem uma razão de qualquer utilidade prática,
o desafio de cada um perante a observação do outro,
o pé-coxinho que expõe, num ápice, a perda da agilidade juvenil,
o modo como é denunciada, em cada gesto, a acomodação a padrões da vida adulta,
sem pecado.

Andam assim por aqui zéfiros inclinando e empurrando corpos, desequilibrando-os, acentuando a gravidade. Andam por aqui vaga-lumes que pareciam extintos, acelerando

intermitências. Andam por aqui passos quase desaprendidos. Vasculhemos, lentamente, cada dobra dos seus gestos.

Huizinga vasculhou essas dobras. Ele evoca a liberdade e diz-nos que se um jogo não é jogado em liberdade, tal supõe o abandono de uma parte fundamental da sua função lúdica: *uma função significativa, isto é, que encerra um determinado sentido*, e que é muito mais do que simples *atividade puramente física ou biológica* (Huizinga, 2000, p. 9).

A liberdade de adesão é um dos fundamentos do jogo. O jogador deve também ser livre de decidir sobre o seu modo de jogar e detém total poder sobre o seu jogo. Ele é, ainda, livre de abandonar o jogo a qualquer momento.

A questão da liberdade do jogo é muito bem explicada por Gonçalo M. Tavares. Diz-nos ele: *o jogo é quase sempre isto: regras que se fixam e, dentro delas, liberdade que se oferece* (Tavares, 2019, p. 282).

Na ópera-jogo, a liberdade é proposta num objeto artístico em forma de acontecimento.

No seu primeiro jogo comum, jogado com e na presença de todos, os espetadores-jogadores acharam-se num patamar comum enquanto espetadores e enquanto jogadores. Todos se viram, num ápice, comprometidos, nesse ato de pecar, de que falava Kaprow.

4.3.2. Lúdica para os meus ouvidos

As nossas palavras dispõem de um esqueleto gasoso

*As nossas palavras penetram nos lugares mais recônditos sem
que o saibamos* (Ferrando, 2012, p. 46)

caça às vozes

Começemos por dizer que, para jogar qualquer jogo, é necessário que o queiramos jogar. Depois, devemos jogá-lo, praticá-lo, inventá-lo, de modo que ele se torne pertença,

nosso gesto natural e familiar, sempre novo. No fundo, integrá-lo no manto de gestos e acontecimentos que definem a corporalidade do nosso território.

Será lícito, agora, pensar que na Sala do Trono, o jogar de uma ópera tivesse na voz um peão importante. Ou talvez mais do que um peão: um bispo diagonal, fazendo movimentos de cavalo em “L”, ou movendo-se sem limites como a rainha. Uma voz capaz de nos colocar em xeque-escuta!

Pergunta-se, porém:

como jogar com a voz?

como jogar com a ópera?

como jogar permanente com o desejo de ser outro?

Chegados à Sala do Trono, Jeff¹⁰⁷ traz uma primeira fala.

Jeff, cuja fala ainda não é cantada, sobe a um pequeno banco e diz ao público algumas palavras acerca da ópera-jogo. Ele fala numa ópera quase tocável, um acontecimento inalável, que há de ser cantado ao ouvido e ao nariz, visível a olho profundamente nu - uma espécie de *close up* permanente, pouco comum num espetáculo cénico.

A voz oferece-se de forma aberta ao espetador que a poderá observar no emanar do som e do gesto, no instante mais próximo ao do seu primeiro impulso (lúdico!). E poderá, ainda, seguir o seu percurso da génese ao ocaso, até que o som lhe venha pousar no corpo, ou o faça sentir, simplesmente, aflorado por ele, superfície ressonante, recetor que recebendo, aconchega e emite.

A ópera estará tão próxima que o fará sentir parte dela e dispensará os pequenos binóculos dos camarotes da quarta ordem do teatro real.

Jeff fala ao público de uma ópera em que a proximidade entre público e intérprete promove uma espécie de corpo a corpo operático, e em que a voz do cantor – acústica, muscular, surge plenamente identificada com a sua fisicalidade, nesse embate lúdico.

¹⁰⁷ Jeff é um personagem que interpreto no espectáculo e que funciona como uma espécie de anfitrião. Ele vai explicar o funcionamento da ópera-jogo, revelando alguns detalhes do que se irá seguir.

Na ópera-jogo, em vários momentos, o lugar do jogo é o vento da voz em si mesmo. O jogo do vento joga-se com o modo de soprar o dizer, joga-se no som e na construção de palavras. O jogo do vento arrasta clichés operáticos para alterações eletrônicas, com mascaradas, com despalavramentos, com a potência do surgir:

joga-se uma voz sem tempo, desarticulada na sua oralidade, que anuncia acontecimentos e provoca a imaginação.

joga-se uma voz multiplicada, como perdida num enorme labirinto de espelhos, que emite longas colagens de sílabas sem um sentido reconhecível.

jogam-se as vozes ocultas, entre alguns espetadores-jogadores, que são empurrados por zéfiro para o centro do tabuleiro, para interpretar uma pequena peça teatral.

Abre-se uma caça às vozes.

Escurecida a ópera-jogo, acendem-se três perguntas intermitentes:

para jogarmos com a voz, temos de saber jogá-la?

para jogarmos à voz, temos de saber, primeiro, jogar à escuta?

jogando-as, sucessivamente, poderemos aspirar a jogá-las no mundo-prolongamento-do-tabuleiro-da-ópera-jogo?

jogares

Façamos luz – sempre uma luz contida, quando se trata de luz operalúdica, de modo a não apagar os vaga-lumes – sobre as vozes jogadas na ópera-jogo. Podemos começar por observar quais são essas vozes, vozes-jogo, vozes-indivíduo.

A voz mais jogada será, porventura, a que está em mais estreita observação: a voz do *Maggiordomo* – recordando, a minha voz. Ela é o playmaker, o número 10, que torna o jogo vocal mais amplo. Esse jogo inteiro expande-se, porém, a todos os espetadores-jogadores e permite-se ainda a entrada em jogo de vozes não presentes, vindas de um tempo não síncrono, chegadas de uma gravação imutável, mas aparentemente nova, nas escutas em jogo.

Por diversas vezes se ouvem essas vozes, que nunca são simples vozes que falam:

elas querem tomar parte nos jogares, querem libertar-se da sua repetição, querem fazer-se presente pelo seu despalavramento, *dessemantização*, fuga aos invólucros linguísticos.

Que jogares ocorrem no grande jogo?

Um **jogar um**, jogado entre a voz e a prosódia, quando em alguns momentos há mensagens sonoras que assumem a forma mecânica que ouvimos nas estações de comboio ou lugares de atendimento público. As palavras sucedem-se, alheias a qualquer propósito no sentido da sua prosódia. Elas não se encaminham em direção a qualquer ideia, elas não tecem qualquer preparação para a sua sequência, elas não oferecem qualquer pista relativamente ao seu destino. Curioso, então, como nas estações de comboio são mensagens sem um destino a anunciar o nosso próprio destino. Será um jogo em anúncio?

As vozes sem tempo jogam, aqui, um jogo que está relacionado com a sequência, o tempo e a espera. O que ouvimos é uma sucessão de palavras isoladas, reagrupadas de um modo diferente para cada nova mensagem e às quais não é possível dar qualquer sentido de enunciação. Somam-se palavras-fragmento neutras, em frases que são simples ressonância oral de uma escrita mecânica.

Essa permanente espera pela chegada de um sentido segura as escutas por um fio tenso, no exercício de somar as sucessivas palavras que se vão sucedendo no tempo. São fragmentos de algo que se pressente, embora de um modo diferente do habitual. É nesse desfasamento que o jogo tem a oportunidade de ser jogo.

Lembramo-nos do Rei de Calvino e dos seus dispositivos de controlo, que levavam os cortesãos a camuflar a sua fala. Eles tentavam retirar das suas palavras qualquer valor semântico, *reduzindo-as à sua materialidade sonora – sons entre sons* (Cavarero, 2003, p. 8), na esperança de que, privada de um sentido, a sua oralidade parecesse não habitar qualquer tipo de ideia ou carga poética.

Foi Calvino quem inventou a ópera-jogo.

Um **jogar e meio**, jogado entre a prosódia e o conteúdo que surge escondido no **jogar um**, mas que vem descascá-lo. Este outro jogo está na subversão do seu conteúdo, jogando com a expectativa da sua habitual neutralidade.

O conteúdo do discurso foi insuflado com expressões improváveis, dando origem a um lugar inusitado de desfasamento forma/conteúdo. De um formato altamente rígido e tipificado, pelo seu travo impessoal, imanam expressões surpreendentemente comuns e casuais, perfurando a textura do conteúdo verbal. Um jogo de intermitências cujo conteúdo cria brechas no formato sem o quebrar, como clarões ilegíveis.

Palavras e estrutura, jogam aqui num campo minado: a estrutura impossibilita uma lógica de enunciação das palavras; as palavras abrem brecha na formalidade que habitam, por norma, estes formatos.

Perdido o fio de uma lógica, a espera eleva-se: qualquer palavra pode ser a próxima. É o jogo das palavras a tentarem libertar-se do jugo pesado onde se sentem enclausuradas e esmagadas, desprovidas de espaço de respiração. O vento parece mover-se em círculos, mas subitamente avança em repêlões invisíveis. Sucedem-se os sopros (vento quente) mudando subitamente a direção dos circuitos e tornando-se num vendaval centrífugo (vento frio). Para onde foram as palavras?

Foi Zéfiro quem inventou a ópera-jogo.

Um **jogar dois**, jogado entre a voz e a interpretação com as vozes dos espetadores-jogadores. A partir de uma ideia próxima do grupo de artesãos atores do *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, é proposta a formação de um pequeno grupo de teatro que interpretará a peça “A mais triste comédia e a mais cruel chatice arranjada pela Donzela Almerinda Esteves”

A distribuição dos papéis é feita por um jogo (**jogar dois e meio**) mediante o qual cada espetador-jogador-agora-ator selecionado recebe um guião e adereços. A cada um são propostos traços vocais e de personagem que o pretendem libertar do peso do zero. O restante grupo integra uma espécie de coro operático que, sob a direção do *Maggiordomo*, comenta, baralha e impulsiona a não-ação narrativa. Interessa sobretudo o som, as vozes, o jogo.

Um **jogar dois e meio**, jogado entre a voz e o *despalavramento*. Longas palavras são ouvidas pela amplificação, envolvidas nalguns efeitos sonoros que interferem com a clareza da dicção. O gigantismo das palavras, associado às dificuldades de percepção, tentam segurar a escuta no tenso fio do tempo. Essas palavras querem dizer o quê? Na ausência de qualquer sentido, querem dizer da importância do seu som. Elas querem-se, aqui, acontecimento sonoro e não semântico. É o jogo da espera, da apneia, da fuga à significação¹⁰⁸.

Foi o espetador-jogador quem inventou a ópera-jogo.

vozes à caça

No universo de *Um Rei à Escuta* ganha importância o facto de a escuta do Rei se ocupar, sobretudo, com o pressentir de eventuais perigos e antecipar-se-lhes, auscultando o modo como as vozes se exprimem, dissimulam ou calam, mais do que atentando no seu discurso. Ele ocupa-se quase exclusivamente do âmbito dos sons e descarta qualquer aspeto semântico (Cavarero, 2003, p. 14). Ele está mais atento ao *como é dito* do que ao *que é dito*.

Por todo o palácio-orelha, os seus cúmplices vasculham as vozes nos seus resíduos, vírgulas, reticências e demais espaços desabitados em frases proferidas, em busca de sentidos. Mas fazem-no a partir do que é dito pelo som das vozes ou pelos desenhos melódicos que nascem das suas entoações; é nas sombras mais remotas das mais remotas ressonâncias que eles tentam entreouvir significados.

Essa vigilância fez com que o som do palácio se fosse alterando com o tempo. Apercebendo-se dessa perda de liberdade, as vozes tornaram-se enigmáticas. Passaram a soar de outro modo na presença do Rei. Elas dissimulam agora os seus contornos de fala, procuram retirar-lhes camadas de leitura e esbatem todo e qualquer reflexo colado às superfícies mais expostas à luz.

As vozes deslizam numa dança impercetível, poucos centímetros acima do silêncio, focadas em apagar qualquer traço comprometedor e em ocultar qualquer pensamento

¹⁰⁸ <https://youtu.be/e8vOb-dlITY> (áudio 8)

subliminar que possa saltar à escuta do apertado crivo da orelha real. Em redor do trono, só se ouve o assobio das palavras ao cair.

Elas surgem indistintas, mergulhadas no manto indiferenciado onde vigia a escuta do rei. Diz Cavarero que *afinadas pelo instrumento de morte que é típico do poder, as gargantas da corte, de facto, deixam de ser capazes de emitir a voz verdadeira e inconfundível da vida* (Cavarero, 2003, p. 8), despidas de identidade, da sua carne, da sua saliva e da sua própria natureza.

A cada palavra pronunciada ou calada, estas vozes afastam-se mais e mais das suas *primeiras vozes* e os alicerces do palácio pululam de vozes dúbias, sussurros impercetíveis, uma teia onde mal se distingue o verdadeiro do falso, a voz real do falsete, a voz que fala da voz realmente é dita.

Assim como abandonaram a espontaneidade no gesto, para adotar códigos de comportamento próprios da corte, os cortesãos abandonaram também a espessura da fala das suas vozes e autocensuram-se em qualquer traço de espontaneidade.

Mas eles guardam ainda uma última arma: o não-dizer.

Pode vir a ópera de novo perguntar:

para que serve o não-dizer?

A essa pergunta poderemos nós responder:

no Palácio do Rei, qualquer palavra pode ser fatal, pelo modo como é dita ou simplesmente como é ouvida. Pior ainda: uma palavra pode tornar-se fatal por não ter sido dita.

4.3.3. Jogar aos enigmas

Disse o rei: "Venerável Nagasena, quereis conversar comigo?"

Nagasena: "Fá-lo-ei, se Vossa Majestade conversar comigo da maneira como falam os sábios; mas não o farei, se Vossa Majestade conversar comigo da maneira como falam os reis."

"E qual a maneira como conversam os sábios, venerável Nagasena?"

"Ao contrário dos reis, os sábios não ficam irritados quando são postos entre a espada e a parede."

(Huizinga, 2000. p. 84)

o silêncio enigmático

Abandonamos a fala, enquanto erguemos educados silêncios-sebe em busca de uma inegociável privacidade e da definição de segurança máxima para o nosso território de escuta e de fala. Os jardineiros que tratam das sebes onde nos protegemos são os mesmos que, na ópera-jogo, cuidam dos jardins reais e comunicam entre si, não por palavras, mas pelo ritmo estabelecido pelas suas enormes tesouras.

Enquanto não nasce a música escuta-se o nada.

Escutamo-lo, ardentemente, como se o quiséssemos ouvir.

A voz, ao contrário da escrita, tem o dom de se ausentar. Dar o dito por não dito. Jeff usa esse dom fundamental da voz enquanto simula gestos de escuta que indiciam ter ouvido ressonâncias da caravana do Rei.

Enquanto subsiste essa espera, o segurar do silêncio de Jeff funciona como dique de resistência no antes-do-dito, solo rico para a gestação de um novo poder no que se possa ouvir depois:

a sua voz pratica a arte de se ausentar.

(A voz a dizer-nos que pode ser vocálica e não praticante, quando na presença física do corpo tem a opção de não marcar presença, decidindo oferecer-se ou não à legibilidade do sujeito, de se aguardar no lugar escuro, para escutar os vaga-lumes).

De modo a ampliar a liberdade das vozes dos súbditos do Rei, *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* habitam um momento anterior ao do conto de Calvino. Aqui aguarda-se ainda a chegada do Rei para a sua coroação.

Este lugar do que há de vir, em que não sabemos o como nem o quando coloca a ópera-jogo num permanente estado preparatório para algo que se anuncia somente em pequenos acontecimentos intermitentes: os sons do labor dos jardineiros, o som de uma caravana que se aproxima e se afasta, a preparação de uma peça de teatro para as festividades, relatos de uma viagem por lugares desconhecidos.

A ópera-jogo assume um formato de ensaio ou pré-evento, de uma experiência, um revolvimento, um objeto fragmentário, um vento cartográfico que nos leva do centro para as periferias do Palácio-Orelha.

Na outra ponta da voz, imóvel, a escuta autoriza a fala, inclinando-se. Com ela chegará um primeiro canto que seguimos, rio acima, até ao berço. É noite alta no escuro da sala. O canto vai tentar acordar as nossas vozes-outras e trazê-las ao jogo.

A nossa escuta desvia-se para a textura e espessura das vozes que regressam. Formam-se linhas invisíveis, como fios de uma teia, que nos ligam a ela. *Não há nenhuma voz humana no mundo*, diz Barthes, *que não seja objeto de desejo - ou de repulsa: não há voz neutra* (Barthes, 2018^a, p. 266).

No conto de Calvino é também assim, lembrar-nos-emos: um canto - elemento central da ópera em jogo a servir de gatilho para a convulsão no reino. Um desejo incontrolável que despoleta nos sentidos do Rei.

O desejo de um canto, dessa música-desejo enigmática, onde a palavra se dilui.

um enigma deseja outro enigma

Na voz de Llansol, Aossê (Pessoa) procura o velho Johann Sebastian Bach, em Leipzig. O poeta pretende que o compositor musicue algumas das suas palavras, de modo a comover quem as escuta, para que o poema se possa cumprir (Llansol, 2014, p. 225).

Aossê diz-lhe que, pessoalmente, crê até que o poema seria bastante, *mas as gentes a quem o darei são quase analfabetas. É essa a razão por que há outros em mim que pensam que é preciso um cântico* (Llansol, 2014, p. 225).

Bach, por sua vez, pergunta-lhe se o seu poema precisa realmente da *grande arquitetura da música; há quem pense que a minha música precisa desse poema* (Llansol, 2014, p. 226).

Se a música, nas palavras de Aossê, seria a matéria capaz de agenciar as suas palavras, acomodando-as a ouvidos menos dados a palavras difíceis ou pensamentos mais enigmáticos, Bach lembra-lhe, porém, a possibilidade do inverso, falando em criar palavras que ajudem a sua música a sustentar-se no ar, reforçando a legibilidade da sua complexidade arquitetónica (Llansol, 2014).

Perguntemos, porém, se a música, o maior dos enigmas, poderá vir responder ao enigma das palavras?

E poderão as palavras responder ao enigma da música?

Mais, e se um canto, pelo simples poder de ser canto, fosse a resposta a todos os enigmas, mantendo-nos vivos.

o sabor dos enigmas

Talvez a última de todas as grandes óperas da tradição italiana tenha sido Turandot¹⁰⁹. Puccini já não assistiu à sua estreia, em 1926, e não conseguiu, sequer, terminá-la, tendo essa missão sido entregue a Franco Alfano. Turandot é uma ópera cuja

¹⁰⁹ Turandot é uma peça escrita por Carlo Gozzi, em 1762, inspirada num conto tirado de uma coleção de contos orientais chamada Os Mil e Um Dias publicado por alguns anos antes por François Pétis de la Croix. Puccini não conseguiu acabar a ópera e foi Alfano o compositor encarregado de a terminar.

história é movida por um jogo de enigmas que decide sobre a sorte dos candidatos que se propõem desposar a princesa.

As regras são simples:

falhar a resposta implica a morte; acertar, permite casar com a princesa.

(Calaf, o tenor, vence!)

É logo no ano seguinte (1927) que Stravinsky estreia o seu *Oedipus Rex*, ópera cantada num raro latim, sobre um libreto escrito por Jean Cocteau, a partir da tragédia de Sófocles.

Também aqui, como sabemos, um jogo de enigmas assume um papel decisivo:

é por ter sido capaz de desvendar o enigma da Esfinge, que Édipo é coroado Rei de Tebas.

(Édipo, o tenor, vence!)

Na ópera, por motivos que não serão importantes, o enigma parece ter sempre o mesmo desfecho e esse desfecho não me desagrada completamente:

o tenor, vence!

E se no caso de Édipo essa vitória é o despoletar da sua tragédia, no caso de Turandot o desejo dessa vitória de Calaf dá origem a um dos mais icónicos gritos operáticos:

- *Vinceró! Vinceeeeeeróoooo!*

Mas se trouxemos até aqui os gritos dos enigmas, foi por vermos neles alguns lugares escutados no âmbito da criação da ópera-jogo.

Falar de um jogo de enigmas não é falar de algo da natureza de um simples *quiz*, onde estão em causa conhecimentos generalistas ou particulares ou algum tipo de resposta direta e de carácter científico. As respostas ao enigma não podem ser encontradas através do conhecimento empírico. Elas implicam uma condição de jogo. Um jogar com algo que está muito para além da simples lógica ou reflexão, ou da aplicação de saberes.

Elas exigem que nos afastemos do universo do empírico e procuremos nos lugares menos previstos, com menos luz, desdobrando a pergunta: resposta-lume! As respostas a estes enigmas poderão surgir, a qualquer momento, intermitentes na penumbra.

A resposta, surgindo, afigura-se como uma solução brusca, diz-nos Huizinga (Huizinga, 2000, p. 82), e uma resposta certa do jogador significa, na mesma medida, uma derrota para o inquiridor. Podemos dizer que o poder de uma boa resposta emudecerá a voz que pronunciou o enigma, como se o jogador vencedor depositasse, de volta, o peso do enigma nas mãos de onde ele partiu. A resposta é enigma.

Os jogos de enigmas, vindos de rituais ancestrais e atos sagrados, exibem uma particular relação entre o que é perguntado e a resposta que é esperada e, jogadas em âmbito sagrado, as respostas a um enigma podem acarretar consigo consequências extremas: lembremo-nos do que acontece em *Turandot* ou *Oedipus Rex*.

Para além disso, o jogador encontra-se, invariavelmente, numa situação de desvantagem e obrigado a encontrar algo que parece estar para lá do que figura na formulação original do próprio enigma (Huizinga, 2000, p. 83). Isto transforma os jogos de enigmas em lugares onde a voz e a escuta adquirem um papel central.

Estamos então a salvo do óbvio e da razão, como nos estranhamentos a que se propõe a ópera-jogo. Num caso como no outro a procura de um sentido não se faz usando uma lógica dedutiva ou imaginando uma relação causa-efeito mas é jogada com algo que se encontra muito para além disso, para uma apreensão do recebido. Ela implica um tempo para escutar, vasculhar a memória, desfragmentar, instigar conexões, investigar. Ela implica, depois, sair da luz e improvisar, ou seja:

o desejo de jogar. Sem o desejo de jogar, jogador e enigma morrerão em silêncio.

o enigma do sabor

No seu *O Enigma da Poesia*, Borges cita o bispo de Berkeley, que terá escrito que *o sabor da maçã não está na própria maçã – a maçã não se saboreia a si própria – nem na boca de quem a come. Requer um contacto entre as duas* (Borges, 2017, p. 10).

Assim como tínhamos já analisado os lugares de encontro entre as vozes e as escutas por um desejo mútuo, também aqui nos encontramos perante um gesto, no qual o desejo assume um papel determinante: o gesto de morder e ser mordido (o desejo de música por um poema, o desejo de um poema, por música)

É mais uma vez pelo desejo que nasce a possibilidade de jogar com um objeto que, na sua forma enigmática, se oferece como lugar de significantes e que pede a cada um, sobretudo, o tempo de observar e o tempo de morder.

(Uma ópera-jogo oferece-se como maçã e como enigma mas pretende, ao mesmo tempo, morder na forma e no conteúdo)

Há um carácter enigmático que emana dos objetos artísticos que são gerados por um desejo. Postos diante da sua estranheza, sentimo-nos frequentemente em perda, e obrigados a um movimento de improvisação, na busca de um reconhecimento apaziguador. Como se, perante eles, todo o nosso arquivo de conhecimento se revelasse inútil e todas as tentativas de interpretação nos parecessem infrutíferas.

Acontece que nesse confronto-vertigem somos colocados num lugar frágil, pela ausência de padrões ou relações com significado e essa posição ativa em nós uma procura de referências, uma tentativa de devolver o equilíbrio à nossa relação com o sensível.

O canto é também lugar de perda que coloca o cantor num lugar frágil, olhos nos olhos com os seus/nossos limites. É um lugar muitas vezes enigmático e, por isso, lugar de potencial privilégio criativo. Diz-nos Larrosa:

não serão esses lugares pouco iluminados e cheios de bifurcações, lugares do não-óbvio, propícios a encontrar um sentido para o que somos e para aquilo que nos acontece (Bondía, 2002, p. 2)?

Porém, o canto implica o morder. Implica o reconhecer da sua textura para além do sabor e o sentir da acidez que provoca as caretas e deixa aspereza na língua.

Esta é a rugosidade de um real encontro operático:

(será do que escuto ou do meu lugar de escuta?)

Um primeiro desejo é então visível:

um grupo de pessoas dirige-se a um lugar onde foi anunciada uma ópera-jogo.

um cantor cria uma teia onde pretende pousar a sua voz-sujeito e as de todos os presentes. Depois todos estremecerão essa teia.

Num lugar operático devemos então falar de enigmas e não de perguntas?

Ao contrário das perguntas, os enigmas não exigem um ponto de interrogação. Na música, tampouco:

ouvem-se simples provocações abandonadas a um silêncio que urge preencher.
Há que ouvir o enigma e, em vez de responder, afundar o dente:
só pelo afundar o dente, a ópera poderá ser lugar inteiro de jogar e de apreender o humano.

E por fim:

que lugar podemos oferecer ao enigma numa pedagogia do sensível?



4.4. O assobio das palavras ao cair

*“Tornou-se claro para mim que o homem não só padecia
agrilhado à vida exterior, como também se encontrava
amordaçado e impossibilitado de falar - ao dizer “falar” estou a
reportar-me, desta forma, a toda a esfera dos meios de expressão
humana - porque as suas palavras (gestos, movimentos) gemiam
sob o peso milenário de uma honestidade fingida e deformada -
haveria algo de mais desonesto do que afirmar que, no fundo, tais
palavras, de algum modo, ainda eram as mesmas?” (Celan, 2022:
13)*

(didascália)

Nos registos de campo realizados ao longo do processo criativo da ópera-jogo, pergunto-me, em diversos momentos, acerca do lugar das outras vozes – nomeadamente as do público, no espetáculo operático:

para onde vão as vozes, quando a música começa?

Elas ainda agora lá estavam. Enquanto havia luz, enquanto os instrumentistas aguçavam os arcos e as flechas, a sala estava cheia de vozes.

mf

Sabemos que a sala do teatro nem sempre foi o nosso lugar de silêncio. Mahler impacientava-se com o ruído nas suas costas e chegou a interromper os seus concertos aguardando o silêncio (Franklin, 1997, p. 84) e há relatos de italianos bárbaros e insuportáveis, pela falta de atenção e o barulho (Vieira de Carvalho, 1999, p. 44). O teatro sempre foi, por inerência, um lugar de vozes.

O todo do teatro ainda é um lugar de vozes. Um refúgio onde podem ouvir-se em liberdade no *foyer*, nos corredores, no bengaleiro (que ainda existe, apoiado sobre a poesia do seu nome ligeiramente curvo), no fluxo do entrar na sala. Ele, o teatro, cumpre essa função de atribuir vozes a rostos e rostos a vozes, de um modo que já escasseia em grande parte dos contextos sociais que habitamos.

As vozes que habitam esses lugares povoam o seu imaginário e erguem uma casa aos seus habitantes. O próprio *performer* as escuta, a partir do seu camarim-esconderijo adjacente ao palco (por norma assim o é), e essa massa indistinta de vozes, estranhamente uniforme define, também, este território como seu, como um lugar que lhe é seguro e onde são praticadas na sua direção a espera e o desejo.

Depois (*diminuendo*), de um momento para o outro, essa massa de vozes comprime-se e, finalmente, evapora-se.

Todas as vozes desaparecem no escuro acabado de surgir.

Michaux diz-nos *é raro a noite e o dia serem surpreendidos juntos* (Michaux, 2022, p. 74). É a noite que lhes tira a luz? Para onde foram as vozes?

Agora será mais difícil encontrá-las. (O público imagina-se, hoje, educado, ordeiro e silencioso).

p

As vozes do público desaparecem e cedem o seu lugar às vozes que habitarão o lugar das luzes. As vozes dos artistas passarão, agora, a ser “vozes”, assim, munidas de

aspas. O munir de aspas torna a palavra “voz” num distintivo, numa espécie de título. É esse poder que as transforma em vozes que devem ser aguardadas e ouvidas, no seu lento gesto de desenrolar uma longa partitura.

Reconhecendo-lhes o misterioso dom de ser “a voz”, é-lhes dada a palavra e, silencioso, disposto em filas, o público passará as próximas horas a escutar o assobio das palavras ao cair.

(ária)

Ser público pode ser um modo de procurar o silêncio.

Ser público pode ser um refúgio onde se assegura o silêncio do próprio.

As vozes habitam o escuro com muita frequência. Ali se deixam estar, encolhidas, no canto mais longe da porta de saída.

E que lugar esperávamos nós que elas habitassem,
se nós próprios as largamos, distraidamente, esquecidas em qualquer canto da casa,
como as chaves ou o telefone;

se as calamos pelo deambular de uma escuta alvoroçada pelas luzes onde tudo
parece acontecer;

se as não ouvimos, desistindo do seu som e do tempo e atenção que deveríamos
empregar a escutá-las;

se as trocamos por vulgares escritas, rápidas, silenciosas, cómodas e caladas,
pequenas fórmulas de escrita comprimida, fragmentada, rente-ao-chão, iluminadas na
nossa direção, que não envolvem, sequer um gesto da mão, mas somente pequenos
impulsos dos polegares.

A luz do palco silencia as vozes ocultas na plateia, como as luzes dos ecrãs
silenciam as vozes do quotidiano. Também na Flauta Mágica, Papageno e Tamino são
colocados num lugar escuro e proibidos de falar¹¹⁰. Mas rapidamente Papageno reclama:
*Lichte, hier!*¹¹¹ O que reclama ele, senão o inalienável direito à sua própria fala?

¹¹⁰ Cena da ópera A Flauta Mágica, de W. A. Mozart

¹¹¹ trad. “Luz, aqui!” (Papageno) – A Flauta Mágica, de W. A. Mozart

E se tomarmos esta ideia de que o desaparecimento das vozes é uma questão de luz, mas de que esse escuro não assegura a chegada dos vaga-lumes (afugentados pelos ventos que chegam do palco)?



Experimentemos subir lentamente a luz do espaço mergulhado no escuro, cheio de vozes caladas. Talvez possamos vislumbrar o ligar de uma voz a um determinado rosto, a desapagá-lo, a desocultá-lo e a trazê-lo ao lugar da importância e do visível.

Imaginemos que à entrada da sala se distribuem pares de aspas, por todas as vozes, que podem ou não, depois, colocá-las nos cantos da boca, como o título distintivo antes falado. Um convite, portanto, para se apresentarem como sujeito e não como partícula de uma massa indistinta. Um desafio a que se apresentem como “voz”.

Esse idealizado lugar de fala manifesta-se já na Folha de Sala da ópera-jogo, que foi chamada, por isso, *Solha de Fala*. Dela emana um desejo da presença plural das vozes para o seu tecer *operalúdico*.

As vozes dos espetadores-jogadores são chamadas a ser voz:
estarão, porventura, no escuro?

(dal segno)

(Experimentemos subir, lentamente e de forma discreta, a luz do espaço mergulhado no escuro, cheio de vozes caladas). Trazer para dentro do jogo as vozes que vieram receber sua majestade e *dessilenciá-las* perante si próprias. Erguer com elas um contraponto que lhes atravessasse mais do que a pele, expor-lhes os engelhamentos do dizer e sentir as suas resistências nos diferentes modos de acomodação ao espaço.

Infundir no lugar, um desejo de dizer.

(con garbo)

A voz exige tempo, porque ela é som e um som exige tempo.

E um rosto exige tempo, porque ele é sujeito, e um sujeito exige tempo. Sem tempo, um rosto não chega a ser rosto.

Pousamos ou penduramos as vozes e os rostos, para poupar tempo. Escrevemos rapidamente o que temos a dizer para poupar tempo. Enviamos um escrito sintético e respondem-nos com um escrito sintético para poupar tempo, sem abandonarmos sequer a mão da chávena do café. Pouparamos tempo, voz e rosto e vida. Chamamos a morte com o fio de voz que nos resta, desejoso por sair.

Sabemos que a escrita nos protege, que ela é um lugar neutro, de perda de identidade (Barthes, 2004, p. 57) e que, pelo contrário, a fala nos despe e a voz nos expõe.

Sabemos também que pela escrita não damos a ler hesitações, dor, vergonha ou medo, mas que quando dita, a palavra pode adquirir uma espessura tal que, paradoxalmente, nos acescente em transparência.

Prevalece assim a comunicação escrita, silenciando as vozes a cada nova atualização tecnológica, porque nos permite que o contacto se resuma a uma região epidérmica dos sujeitos e permite o ficar junto à fronteira, sem a atravessar. Porque permite o conforto e evita o confronto de o habitar zonas de maior risco.

O que impede o aprofundar desse desejo é a ausência de voz, da afirmação, do *sim* ou *não*, sonoros, que os tornem reais.

Escutemos como adquirem um corpo real, pela voz, as grandes decisões. Elas são enunciadas, em voz, depois de escritas:

a sentença, o decreto, a declaração de guerra.

Elas confirmam-se desse modo e o seu poder é investido através do som, como um rosto. Essa chegada à voz torna-as definitivas.

narrador

Este é um tempo de ruído, tendente a silenciar e afastar a voz.¹¹²

O controlo do poder faz-se sempre mais remotamente, na opacidade de instituições munidas da escrita e de vozes impessoais ou mecânicas cuja fala são normas respostas a

¹¹² <https://youtu.be/o3d4AVOhGOs> (áudio 3)

perguntas frequentes. Falamos com interlocutores que não têm um rosto nem uma história e que cumprem uma função anónima, usando uma voz sem fala: quem se dirige a nós é o funcionário que habita esse corpo, mas não essa fala.

Aceitam-se perguntas:

para que serve uma voz quando ela é, em tudo, tida por dispensável?

para que serve uma voz se só a outra foi dado o direito de cantar?

para que serve uma voz se a devo usar segundo uma norma?

para que serve uma voz, quando o despedimento é feito por *sms*?

para que serve uma voz quando se põe fim a uma relação pelo *whatsapp*?

para que serve uma voz?

(silêncio)

Para uma ópera?

Ouçamos o coro.

Coro

*Por onde anda a nossa voz? Onde a podemos encontrar?*¹¹³

Pequeno Coro

*A voz ausente, parece pronta a fazer-se ouvir; ela aguarda apenas o primeiro movimento das orelhas de quem a escuta. A voz, como a escuta, obriga à inclinação do corpo e ao suster da respiração, enquanto concentra toda a sua energia num sopro. A voz com um leve toque no nosso ombro, procura-nos para ser procurada. A voz vem buscar o escutante e leva-o até ela, sem se impor, seduzindo-o, somente.*¹¹⁴



¹¹³ Registos do Diário de Campo (15.10.2021)

¹¹⁴ *idem*

4.5. O instante antes do combinado

*Mantém-te tão ignorante do que vais apanhar como um pescador
que segura a sua cana de pesca. (O peixe surge de parte nenhuma.)*
(Bresson, 2000)

o desejado

Mais do que perguntar pela nossa voz que tarda em ouvir-se, propus-me erguer uma ópera -jogo e convidá-la a dizer-se a si mesma. Jogar-se a partir do seu lugar escuro, onde cantasse simplesmente a chegada de uma luz própria, intermitência de um desejo ainda desconhecido.

Esta seria uma ópera erguida a partir da voz, das vísceras e da criação de um criador-investigador que assume a sua urgência em dizer que a liberdade da forma ópera é consentânea com a liberdade da voz, do jogo e do som.

Poderão surgir, então, outros enigmas operáticos por responder. Um poderá ser:
a língua em que será escrito o meu canto.

Eis a primeira proposta para a ópera-jogo: o seu canto não será escrito.

O seu canto não deverá ter um libreto que faça dele canto combinado (há um travo a viciação de apostas). O seu canto deve situar-se, no momento anterior ao da fala combinada, ser fala viva como as falas das conversas que se vão tecendo no seu próprio fazer.

Pensemos em como uma vulgar conversa encontra passos para nascer e andar pelo seu próprio pé. Ela não segue um libreto, não obedece a uma partitura. Ela escuta no *dito* o que está ainda *por dizer*. O que ouvimos são falas que se completam, de um e outro lado, criadas pelo jogar de uma língua comum e a partir da qual vamos configurando, lentamente, a cada novo dito, novas intermitências para o nosso sujeito se fazer fala.

Trata-se de pronunciar um real desejo de escutar, num tempo em que tendemos a deixar de ser corpos desejantes de sons para passarmos a viver apenas como corpos desejados. Desejar os sons exige de nós esperar os ventos.

Os lugares fechados que habitamos podem vedar-nos a essas correntes e esbatem o nosso desejo. Não estarão as janelas fechadas, a purificação do ar, a atenuar a avidez da lâmina do nosso desejo por uma fala própria?

Escutemos Michaux:

é porque falamos que há construções por todo o lado, como se da fala brotassem as cidades e as coisas construídas (Michaux, 2022, p. 62). Como se da fala brotasse o mundo que vemos e todas as coisas que ouvimos.

Para levantar a ópera-jogo ousa mudar o verbo e dizer que é porque cantamos que nascem óperas por todo o lado, e a voz é, aí, a matéria com que tecemos o nosso presente, o nosso pensamento e o nosso fazer (artístico). Tecemos as cidades do artístico que ora são capitais do império, ora ruínas, de tão efêmeras e, simultaneamente, memórias eternas em nós.

Imaginemos uma ópera que seja jogo em forma de alerta.

Um canto onde os verdadeiros enigmas fiquem sem resposta e não se deixem circunscrever por qualquer tentativa de aproximação ou apoucamento do saber.

Pode um fazer criativo da voz colocar-nos, pura e simplesmente, num determinado agora, afastado dos libretos e das partituras? É ele capaz de criar (não é ele lugar criativo?) um lugar habitável no momento exato da inauguração de um canto nunca antes ouvido?

Sabemos que nas vozes o presente da fala ou do canto é um tempo breve. É a vida de um sopro que quase não chega a ser real, enquanto simples movimento do ar. Calvino diz-nos, a certa altura, no seu *Rei à Escuta*, que *a vida das vozes foi um sonho, terá durado somente alguns segundos, como os sonhos* (Calvino, 1995, p. 65).

É, pois, esse o tempo que nos é oferecido para ouvir uma voz a inaugurar-se ou a inaugurar-nos como escutantes:

dela esperamos o começar de um qualquer novo. É esse o tempo que nos resta para uma escuta que quase não chega a ser real de tão momentânea.

(É o tempo de um sopro de vento)

Logicamente, pensamos, esse gesto pode ser reproduzido; ouvi-lo-emos mais tarde, com os meios que se inventaram para trazer de volta os passados sonoros. Mas numa qualquer tentativa de reprodução desse gesto inaugural, ele já não será inaugural. Será uma reprodução de um outro presente, ou seja, o regresso de um lugar passado e, conseqüentemente, ausente, já. Ruína visível, longe do esplendor da cidade povoada construída por outras falas.

Poderemos, então, lançar um segundo enigma:

nas partituras e libretos que serão escutados num outro momento, recuperamos meras ressonâncias de uma fala ou de um canto.

Não estaremos assim a negar a uma voz o dom da efemeridade e a possibilidade de habitar um verdadeiro momento inaugural?

Proponho que recuperemos o que acontece com uma certa voz que estremece o Rei no conto de Calvino.

Era uma voz, uma canção, uma voz de mulher que, de vez em quando, o vento levava até ti (Calvino, 1995, p. 62). O que nos diz Calvino sobre a voz que cantando atinge com violência a escuta do Rei, desnudando-a, é isto:

Zéfiro move-se em permanência, invisível, deflagrando vozes e escutas.

Mas ele vem também colocar-nos perguntas:

Como ouvir música, não importa que música, sem obedecer-lhe?

Como ouvir música a partir do lado de fora da música?

Como ouvir música com as orelhas fechadas? (Quignard, 1996, p. 114)

Há um aspeto que interessa relevar neste acontecimento:

aquele canto que chega até ao Rei, é um vento que lhe chega de nenhures, revelando-se, bruscamente, numa curva fechada dos seus sentidos. Esta é a condição privilegiada de um ser em não-alerta. É assim que aquela voz se encontra com a escuta do Rei e a obriga a obedecer-lhe, movendo-se em direção a um lugar que ainda desconhece.

O Rei parece não conseguir colocar-se de novo do lado de fora daquele canto. Ele passa a escutá-lo de forma permanente, sob a forma de desejo, de rememoração. A partir

do primeiro contacto com a liberdade (palavra terrível para um Rei!) desse canto vagabundo, o Rei abandona o seu próprio corpo.

As orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I, jamais poder-se-ão fechar de novo. O estado de alerta fica exacerbado na espera da próxima vez daquele canto.

Mas mais do que a liberdade desse canto, ele é atingido mais violentamente por não ter observado a partida dessa voz. Ele não aguardava esse canto e nada na sua escuta endurecida o fazia prever.

Sem a chegada desta voz, o correr do tempo real prosseguiria a mudez do seu curso e o Rei continuaria o engomar horizontal dos seus dias:

é a chegada desse canto que engelha esse momento, com o seu gesto, tornando-o diferente dos demais e inaugurando um presente.

estranhamento

O poder deste canto, traz-lhe uma nova possibilidade de relação com o tempo:
o estranhamento.

Canto selvagem e fora do cânone de escuta que o Rei habita, essa voz coloca-se como um enigma diante da escuta de um Rei cujo manto sonoro, lembremo-nos, se vai tornando mais e mais indiferenciado à medida que as falas das vozes que o rodeiam procuram uma espécie de neutralidade.

Relembremos que foi ele próprio, o Rei, com a sua obsessão de controlo, que induziu nas vozes a procura de uma fala neutra e sem grão, uma fala normalizada, rente ao seu nível gramatical. Ao fazê-lo, ele próprio se viu mergulhado num lugar sonoro monocromático, colocando-se em perda, ao contrário do esperado, no que toca ao controlo da sua escuta.

Investida da peculiar liberdade do seu canto (único, o seu) esta voz que habita as periferias do radar de controlo do palácio real e mantém vivo o grão da sua ressonância, reacende no Rei, com violência, um sentimento para ele desaparecido há muito, na obsessão do seu próprio poder:

o desejo!

Diz-nos Calvino:

há tanto tempo que não te sentias atraído por nada, talvez desde o tempo em que todas as tuas forças estavam empenhadas na conquista do trono (Calvino, 1995, p. 62).

Esta voz parece querer dizer ao Rei que o desejo é a grande razão humana para a escuta e para a voz. Que sem esse desejo, todo o corupio de zéfiros que trazem e levam vozes é vão. Que nenhuma criação pode aspirar a ser acontecimento inaugural sem o desejo de ser enigma para criador e escutante.

Diz-nos Deleuze:

“(...) Nunca se sabe, de antemão, como alguém chegará a aprender – mediante que amores se chega a ser bom a latim, por meio de que encontros se chega a ser filósofo, em que dicionários se aprende a pensar (...). Não há um método para encontrar tesouros e tampouco há um método para aprender, a não ser um movimento violento, um cultivo ou uma paideia que percorre o indivíduo em sua totalidade (...). A cultura é o movimento de aprender, a aventura do involuntário que encadeia uma sensibilidade, uma memória e logo um pensamento.” (Deleuze, 2000)

(ópera-enigma-inaugural!)

Mantendo o seu território sonoro amarrado a uma norma, o Rei perdeu esse desejo e deixou cair o jeito da improvisação da escuta e o poder de animar novos percursos de ação e pensamento. Assim, ao mesmo tempo que musculou os seus mecanismos de controlo tornando a sua escuta numa poderosa arma defensiva, o Rei desalojou essa escuta da sua rarefação. Perdeu o granulado do desejo, força a partir da qual se move, incansável, a nossa escuta, varrendo territórios desconhecidos e buscando encontros improváveis, como o herói de Cervantes, a cada saída pelas paisagens planas de La Mancha.

Esta voz que canta, ressonância de um lugar utópico em forma de sujeito, canta o seu canto, somente. O vento que a transporta desconhece a existência castradora de uma norma (desconhece até que as escutas têm desejos ou que os desejos têm escutas) e desconhece as paredes, nomeadamente as dos palácios dos reis, têm ouvidos.

É nesta teia que o seu canto toma de assalto esta escuta calcificada, e ganha o poder de um canto inaugurador.

Até aqui, porém, trata-se somente de uma voz. Nem sequer um sujeito, ainda, relembra Calvino, alertando o seu Rei: *uma voz não é uma pessoa, é qualquer coisa suspensa no ar, separada da solidez das coisas* (Calvino, 1995, p. 63).

É um modo de o alertar para o que pode uma voz sem rosto, no momento de manipular o sujeito que a escuta e para o risco de lhe atribuirmos um rosto em função do seu canto.

As vozes revelam o sujeito, mas carregam, também, ressonâncias capazes de, num determinado momento, o ocultar:

voz-estranhamento.



4.6. escrever com o corpo

os teus desejos reencontram um objeto: qual? Não aquela canção que talvez tenhas ouvido, quem sabe, vezes de mais, não aquela mulher que nunca viste: atraí-te aquela voz enquanto voz, como se oferece no canto.

(Calvino, 1995, p. 63).

notas sobre um golpe de estrado

De um mesmo sujeito parte tudo o que há de ir a público (o mesmo corpo cria, joga e declara num canto não escrito: o fazer é criar e o criar é fazer).

De modo a potenciar os estilhaços desta fulgurante explosão, eles são amontoados ao longo de um estreito corredor, sons criados e feitos, sem qualquer catalogação. No chão, simplesmente, um amontoado de:

quando o todo habita o mesmo indivíduo podemos, simplesmente, aderir a um processo criar-fazer-criar, processo *síncrono e vertical à margem do processo temporal*, (Ferrando, 2012: 92).

Imaginemos uma ópera-jogo assim disposta em que todo o som se liberta da sua relação com o tempo e surge em simultâneo, espalhado num espaço em que os pés promovem a escuta pelo próprio andar. Esta seria uma criação-ação enraizada no corpo, partindo dele como o impulso de andar, que é o próprio andar e o impulso de rir, que é o simples ato de rir.¹¹⁵

Criação e canto insuflando-se mutuamente, contemporaneamente, misturando-se ao ponto de se tornarem indistintos. Um canto-criação enquanto simples transliteração entre jogo, pensamento e ação, propondo-se a cartografar os percursos dos escutantes ao longo do ainda não esgotado na ópera, pelo cantochão de um artista em metamorfose permanente.

No início d'*As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* os espetadores-jogadores tinham como primeiro gesto lúdico recolher do chão pedaços de madeira numerados em forma de orelha. Eram como escutas espalhadas pelo chão, escutas desprovidas de desejo, escutas mortas à espera de um novo trono.

Persegui a ideia de segurar pela escuta uma coroa como aquela que o Rei de Calvino mantinha na sua cabeça, no mais perfeito equilíbrio. Tomar o fazer artístico por inteiro nas minhas mãos:

tomar o estrado do trono, o estrado do maestro e o estrado do palco:

¹¹⁵ Em muitos anteriores projetos agi, simultaneamente, como criador e intérprete. Mas fi-lo sempre em processos colaborativos ao nível da interpretação ou, mesmo, na sua criação. Na maioria dos casos – por exemplo nos projetos da Companhia Ópera ISTO – assumo na totalidade a escrita dos textos e a concepção do espetáculo, mas a interpretação é partilhada com os artistas da companhia.

Essa condição de escrever para outros intérpretes ou de o fazer tendo em conta um certo tipo de características, coloca-me, à partida, num lugar limitado. Não se trata de conhecer ou não o intérprete, trata-se de entregar a outro sujeito a sua parte de construção criativa a partir da minha escrita. Por outro lado, uma interpretação coletiva influencia a própria interpretação, ao expô-la a outros estímulos, leituras e energias.

Por norma, nos projectos operáticos, os grupos trabalham sobre o já escrito, o que coloca em lugares cronológicos e artístico diferentes, a criação e a interpretação, inibindo uma interferência mais precoce. A interpretação sucede quase sempre, cronológica e artisticamente, a um tempo prévio de concepção e criação.

liderar, portanto, um *golpe de estrado*.

Esta condição de partir sozinho¹¹⁶ para a construção d’*As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* permitiu-me ter voz e mão em todas as decisões e não-decisões ao longo de todo o processo, e permitiu-me explorar uma espécie de escrita pelo corpo menos alicerçada num processo intelectual e em pressupostos teóricos e mais naquilo que a minha voz guarda em si, enquanto espaço de memória e território tatuado por múltiplas práticas artísticas. Uma exposição aos ventos, um tempo de espera.

Permiti-me, assim, a ir em busca de inaugurar uma cartografia do desejo através de uma experiência/sentido (Larrosa, 2002). Expor-me a um lugar/momento a partir do grão esculpido na voz ao longo de inúmeras falas artísticas. A partir de experiências do meu labor na educação artística, do ato criativo com jovens cantores e do modo como estes coabitam com o espaço, a música, os sons e os objetos.

A chegada do jogo, ateou em mim um desejo operático fundamental:

a livre escuta de uma espécie de intuição-ressonante, à qual decidi dedicar os cantos não-escritos, os gestos não-planeados, as perguntas que não aguardam resposta.

Um canto, este, que poderia tomar a forma de uns *couplets* de opereta, a partir do mote “o autor afirma”,

Ferrando afirma:

qualquer ato criativo, por minúsculo que seja, tem um ponto de apoio na intuição (Ferrando, 2012: 90).

Ingmar Bergman afirma:

é a intuição que decide, e é aí que reside a sua maior força (Ferrando, 2012: 104).

Duchamp afirma:

¹¹⁶ Dados os seus pressupostos de pesquisa, achei que nesta ópera-jogo deveria eu assumir a total responsabilidade na sua construção e interpretação. Por isso, foi somente para a plástica do trono e para a elaboração do espaço cénico que procurei a colaboração, já referida, da Patrícia Costa.

a criação é um processo contínuo de decisões assentes na intuição
(Ferrando, 2012: 104).

Joseph Beuys afirma:

a intuição como uma forma superior da razão (Ferrando, 2012: 104).

O que se afirma, então?

Já falamos de ventos e de vaga-lumes, ambos atos do presente *presente*, sem anacruse. Assim se afigura este impulso a que chamo intuição-ressonante.

Ferrando fala da intuição como um modo de conhecimento instantâneo, desligado da razão, da reflexão e da lógica. (Ferrando, 2012, p. 91) Convocar nada mais do que o nosso fazer não-combinado, o reativo, o som que nos escapa da fala. (ressonante porque ela se manifesta pela voz ressoando no corpo, no espaço e nos outros corpos e objetos.)

Para a ópera-jogo, joguei longas esperas com a escuta, aguardando o momento em que a voz (operática) desaloja a sua complexa folha de cálculo e em que o corpo está pronto para despoletar novas operações trazidas para o artístico.

A tentativa/risco que resolvi assumir para esta criação implicou, por isso, que grande parte dos ditos, cenas, cantos e dramaturgia resultassem de uma escrita pelo corpo, diretamente “na fita” ou na voz, sem passagem pelo papel prévio das ideias estruturadas.

Com esta não-escrita, tentei transportar para a Sala do Trono um sentir à margem de uma consciência de saberes, nomes, princípios, regras e técnicas que habitam o meu labor. Erguer e habitar, antes de tudo, um lugar de escuta. Procurar, então, um fazer e ser, numa ilusão de esquecer o conhecido (Baldacchino, 2018, p. IX), de me aproximar da fonte.

Falo finalmente de um jogo de escrita pela voz e pelos sentidos (a mão que canta!), capturando, dentro do possível, o seu estado bruto. Falo em trazer esses elementos a jogo num *bloco, contundente, brilhante e distante de qualquer explicação, aprovação ou desaprovação parcial* (Ferrando, 2012: 91), tal como se apresentam antes do combinado e do escrito.

Desenhar com ele a imagem do estranhamento que baixa a luz e acende os vaga-lumes.

Sugiro o aparecimento de um som, um simples som que possa ser tudo e dar origem a uma qualquer pulsação individual, única, resultado de um estremecer pelo contacto com o próprio som.

Os silêncios são percorridos na horizontal, em movimento contínuo, aguardando o abalo do próximo som. A teia forma-se lentamente, obedecendo a uma pulsação imaginária, que não é mais do que uma tentativa de entendimento, a busca de uma fala:

som som som som som som. SOM!

pulsação ção ção *som* ção

Parte-se do zero. Depois escuta-se a pulsão criativa e perscruta-se, a partir dela, o surgimento de uma pulsação que lhe abra a possibilidade de ser, finalmente, um acontecimento.

A inauguração de uma nova possibilidade para tecer um território sonoro. Por mais elástica ou impercetível que seja, o imaginar dessa pulsação é a palavra-passe que regista o estabelecer de uma ligação com quem a escuta. Escreve Bresson, nas suas breves reflexões: *valor rítmico de um ruído. Ruído de uma porta que se abre ou se fecha, ruído de passos, etc... pela necessidade de ritmo* (Bresson, 2000,p. 47).

O mesmo se escuta no Rei de Calvino, quando este diz: *se os rumores se repetem pela ordem habitual, com os devidos intervalos, podes tranquilizar-te, o teu reino não corre perigo* (Calvino, 1995: 50).

Ambos falam de pulsação, de uma subdivisão do tempo, do escavar de pontos de apoio que possam suportar a respiração das escutas.

Na música, mesmo em obras dispostas a não revelar qualquer pulsação ou mesmo a sonegar a sua presença, ela gera-se, de qualquer modo, em quem a escuta, como necessidade de sobrevivência: criamos o nosso próprio pêndulo metabólico e sensorial.

Podemos estar perante uma simples fantasia psicológica ou uma intuição fantasmagórica, mas diante de uma urdidura que se dilata e contrai, essa ideia de pulsação,

ainda que irregular, assimétrica ou insoldável, permite que estabeleçamos um contacto mais abrangente com esse objeto.

Falo de uma pulsação elástica como o é, afinal, toda a pulsação musical, desgovernando o nosso tempo de *chronos* e oferecendo-nos o de *kairós*.

E falo também num filme, numa peça teatral ou numa dança, onde a sequência de movimentos, ações ou palavras, oferece essa possibilidade de pulsação visual, sonora ou dramática. As cenas sucedem-se com diferentes andamentos, pontuadas por uma qualquer cadência mista de textos, ruídos, movimentos, mais ou menos espaçados consoante a partitura urdida na construção dramatúrgica. Os momentos de imobilidade carregam também um movimento que provém de um certo tempo que ali desaguou e nos conduz a um outro tempo, com o qual se estabelece uma qualquer relação de proporção que lhe assegura uma pulsação de continuidade.

Mas falo, igualmente, na educação onde a sequência de fazeres, a escuta do outro, a pergunta, a descoberta, a epifania, o novo jogo, a experiência do fazer seguinte ou o reconhecimento do *eu* na observação do presente, marcam a irregularidade de uma pulsação funda. É nela que se constrói o trilho de uma marcha pluridimensional onde o desejo, o espanto e outros vendavais vão urdindo a cartografia de um sujeito.

O fio do tempo artístico nunca é interrompido, movido pelo que vai gerando no nosso corpo e pensamento.

Somos dotados de coração e habita-nos, por isso, um permanente pulsar cardíaco, assim como, podemos tomar como tal, uma pulsação respiratória e sensorial. Ainda que não atentemos nelas na maioria do tempo, elas induzem-nos uma sensação de um contínuo acontecer. Através delas somos informados de sermos algo, de acontecermos perante nós e perante os outros.

Não respiramos sempre do mesmo modo, assim como a pulsação cardíaca se altera mediante as condições a que nos expomos. Movemo-nos assim, irregularmente, sobre um tempo que insistimos em contar de modo geométrico, tal qual o inventámos para facilitar a contagem àqueles a quem vendemos o tempo em troca do direito a sobreviver.

Na construção de um objeto artístico essa pulsação pode manifestar-se tão elástica e orgânica, como a pulsação musical. Ferruccio Busoni, citado por Baremboim, diz-nos precisamente que *a música está simultaneamente no tempo e fora do tempo* (Baremboim, 2007: 26). Ela, como todas as criações sonoras, habitam uma teia de perpétuo movimento que lhe é subjacente e cujo fluxo nunca é interrompido, independentemente da duração dos sons que a compõem e da proporção destes na sua urdidura:

inventámos a subdivisão, como mera tentativa de domar os objetos de maiores dimensões, para compreendê-los e nos apropriarmos deles.

colocámos os marcos quilométricos nas estradas como os romanos colocavam as pedras miliarenses nas estradas do império.

numeramos as páginas de um livro.

contamos os dias e as horas.

A pulsação é um elemento ordenador que opera nos objetos que percorrem um tempo, independentemente do seu engelhamento ou rigidez do vinco.

O jogo veio para a sala-orelha para desempenhar esse duplo papel:

- 1) ordenar e instalar pequenos períodos de diferentes pulsações, que estabelecessem um movimento de contraponto com o da linguagem operática.
- 2) desordenar e desinstalar pequenos períodos de diferentes pulsações, que estabelecessem um movimento de contraponto com o da linguagem operática.

Vejamos o que nos diz Huizinga acerca do papel ordenador do jogo:

o jogo *cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada* (Huizinga, 2000: 11). Talvez seja nessa sua ordenação do tempo que ele nos liberta do próprio espartilho do tempo e nos faz desejar tomar parte dele, de uma forma mais espontânea

Mas o jogo soma ainda uma outra característica fundamental: ele tem uma duração definida, oferece-nos o dom de um fim anunciado (é efêmero) (Huizinga, 2000: 11).

O conhecimento antecipado de uma duração ou de mecanismos que a definem, contribui para nos deixarmos entrar mais facilmente nessa cápsula que vagueia fora do

tempo comum. Esta informação assegura-nos que num determinado momento mais ou menos preciso, estaremos de volta à nossa vida finita, cabendo, assim, a sua finitude dentro da nossa própria finitude.

o Rei não joga

Quando se ouvem as tesouras dos jardineiros, *n'As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, o que ouvimos inicialmente são sons esparsos, de tesouras, sílabas sem nexos. Passo a passo, tornam-se mais frequentes e, a certa altura, estabelecem entre si uma espécie de lógica rítmica. Escutando-se parecem escutar-se. Parecem concertar-se na criação de algo semelhante a um fluxo de diálogo. Por fim, instala-se um ritmo estável.

A nossa escuta entrou em jogo e volta-se para esse ritmo.

Perguntamo-nos:

os jardineiros preparam, simplesmente, os jardins do palácio para a chegada de El-Rei criam com as suas tesouras uma imagem sonora que é uma espécie de ressonância geométrica da sua criação botânica.

O som das tesouras convoca as nossas escutas assim que começa a ter uma aparência, a ganhar uma forma qualquer.¹¹⁷ As suas intermitências tornam-se previsíveis.

Os jardineiros jogam, simplesmente?

A escuta do Rei de Calvino estranharia este acontecimento. Tentaria imediatamente interpretar este ritmo, encontrar-lhe um sentido, porventura entrever um ato de rebeldia, uma rebelião.

Porquê:

o Rei não conhece o lúdico.

o Rei não aceita a intermitência.

o Rei não aceita a finitude.

a escuta do Rei não escreve no corpo.

¹¹⁷ <https://youtu.be/po21bafaU0A> (áudio 4)



4.7. Ser escrito no corpo

regressar ao palácio-orelha

Um palácio íntimo, lugar-ressonância, disposto a sublinhar ecos de uma voz-com-aspas que vive submersa algures entre luzes, cenários, modos de fazer, números de bilheteira, de valor económico-artístico, logísticas, cumprimento de regras, protocolos, resultados, sobrevivência.

Ergueu-se um lugar que pudesse ser simultaneamente silencioso, libertador, inquietador e provocador - para uma espera viva. Um lugar capaz de abrir e estremecer as escutas, antecipar línguas, ressonâncias e sedimentos opacos. Um lugar-compressor, que nesse poder potenciador soubesse expor a chegada de cada primeiro som ou primeiro sopro.

Neste lugar exerce-se o direito da espera e o silêncio deve ser, na verdade, a permanente iminência de um primeiro som:

um silêncio harmónico, escutável, fortíssimo, intenso.

um silêncio esmagador, como aquele que antecede as palavras “*Tu sei mort , ...*”, de Orfeu¹¹⁸ e no qual cada sussurro pode ser durar uma vida.

um silêncio como o que carrega já consigo as primeiras notas do *Prelúdio de Tristão e Isolda*¹¹⁹, que nos mostra claramente como é vaga a fronteira que o separa do som que dele parte (Baremboim, 2007, p. 14).

Silêncio enquanto possibilidade de uma maior nudez perante a imprevisibilidade desse som primeiro.

¹¹⁸ L’Orfeo, de Monteverdi, 2º acto

¹¹⁹ Ópera de Richard Wagner

Foi essa ideia de lugar sem tempo, lugar de espera, ansiando por ressonâncias primeiras, que induziu alguns dos princípios que regeram o processo de conceção física e visual deste lugar.

Imaginei para ele um cantochão e não um canto-muralha. Um cantochão, porque apela a um canto que se propaga horizontalmente e penetra no corpo a partir da sua base, ascendendo, depois, numa ressonância sem corpo, até à última cavidade óssea junto ao crânio.

Um cantochão como lugar de voz, memória do cantochão monástico, não hifenizado, imagem real do silêncio, impresso em neumas e feito vida invisível longe da luz.

(Paraíso de vaga-lumes.)

Será possível encontrarmos o invisível nos grandes navios inundados de luz?

grandes navios e uma pequena embarcação

À pergunta *o que é que eu entendo por uma ópera?*, Lévi-Strauss responde equiparando-a a um grande navio. Ele fala na vastidão da música, na abundância de mastros, velas e cordame, meios instrumentais e vocais, e em algo que, tal como um navio, é capaz de *transportar para um mundo de sons a mil léguas das coisas terrenas* (Lévi-Strauss, 1993, p. 105).

Porém, lamenta, logo de seguida o lugar deixado para a palavra e música e lamenta o modo como a parte visual se apodera do navio. Diz que não vai à ópera quando pressente que o navio vai soçobrar *sob o peso insuportável de encenação e cenários que insultam simultaneamente o poema e a música* (Lévi-Strauss, 1993, p. 105).

Num tempo muito assoberbado pela imagem, assistimos a um crescente número de criações cénicas em que o lugar da escuta se reduz, consideravelmente. Nalgumas produções operáticas, música e voz são pequenos náufragos num poderoso mar visual.

(Onde fica o pequeno gesto do dedo?)

Se é inquestionável que no teatro como na ópera os elementos visuais ocupam um lugar estrutural – interessa, ainda assim, sublinhar a importância de pensar em formas de relevar as subtilezas sonoras da ópera.

(Onde fica o cumprir do *sottovoce*?)

Nos enormes recintos ao ar livre, pavilhões estádios, grandes ruínas históricas, a música tem uma fronteira bem definida a separá-la do silêncio. Servida por um sistema de amplificação toda e qualquer fonte sonora, independentemente do seu lugar cénico, chega ao espetador a partir dos mesmos pontos de amplificação:

vemos um corpo que se move num determinado lugar do palco e ouvimos a sua voz a partir de um outro lugar sem corpo.

(Onde está a completude do sujeito?)

A música arrisca-se a ser encerrada num lugar periférico, limitando-se ao papel de banda sonora de um espetáculo cénico que alguém idealizou sobre ela e não a partir dela.

(Onde fica a espera pelo primeiro som?)

O que pode dizer-nos o espaço onde acontece o operático?

Há lugares onde o espaço cénico silencia e realça cada sopro. O Teatro da Cornucópia foi um espaço utópico de pesquisa artística, que se irradiava a partir do Bairro Alto. Ali, a dramaturgia chegava-nos tanto pela narrativa da palavra do Luís Miguel Cintra como pela narrativa dos lugares da Cristina Reis. Escreve o Luís Miguel:

quisemos tornar o outro no outro com que podíamos ter sonhado (Cintra, 2023, p. 21), como quem assume no outro o pedaço de fazer artístico que faz de si o que faltava para sê-lo.

Na sua essência, os elementos cénicos eram pensados como espaços de ressonância para as palavras e os sopros que criam lugares abertos, ilusórios. Pareciam acolher e amplificar a potência narrativa trazida pelo frenesi sonoro da ópera. Pareciam fazer o espetador olhar-se nos próprios olhos e ouvir-se na nossa voz que chegava até ele.

Diz ele ainda, sublinhando o papel do cenógrafo (sempre falando da Cristina Reis, sabemos) que *o que ele faz é espaço, e trabalho inscrito num vazio, são os espaços onde surgirá a ideia de vida humana que um grupo de homens, durante um breve tempo, sonhará que cria*. E realça-o, por fim, como lugar de jogo dizendo que ele *deixará de existir, sem que ninguém dê conta, mal acabe o jogo vital no espaço que ele permitiu e em que sonhou que outros homens jogassem*. (Cintra, 2023, p. 24)

Aqui está o lugar do jogo, efêmero, com morte anunciada, mas decidido a deixar uma ressonância no recetor – e no emissor – capaz de modificar, porventura impercetivelmente, algo na sua própria voz.

ópera-jogo, por fim

Para erguer esta ópera-jogo, trouxe comigo uma espera:

é enquanto esperamos a chegada do Rei de Calvino, que o jogo é despoletado e jogado. Lembramo-nos imediatamente de *Godot*¹²⁰, onde Beckett, mais do que qualquer outra coisa, parece querer expor-nos o que acontece enquanto esperamos algo, assim como Cage nos mostra em 4.33, tudo o que acontece durante uma ideia de silêncio.

Mas se o Rei de Calvino é um ser em espera, o Rei deste jogo é a própria espera.

Poderemos agora imaginar o acontecimento de uma ópera-em-espera, vivida como simples movimento de contínua criação, através do jogo.

Calvino coloca o seu Rei num palácio que descreve como *uma grande orelha no qual anatomia e arquitetura trocam nomes e funções: pavilhões, trompas, tímpanos, conchas, labirintos* (Calvino, 1995, p. 51).

Este lugar é o centro absoluto do seu mundo, e nele, o Rei escolhe o lugar que lhe parece ser o ideal para tudo receber e processar: *o fundo, na zona mais interna do palácio-orelha* (Calvino, 1995, p. 51).

¹²⁰ À *Espera de Godot*, obra teatral de *Samuel Beckett* estreada em Paris em 1953. Nela, *Vladimir* e *Estragon* jogam, riem, choram, discutem o tudo e o nada enquanto esperam por um personagem (*Godot*) que nunca chega.

O palácio funciona como instrumento amplificador da relação do Rei com o mundo: visível para os súbditos, audível para o Rei, ressonância para todas as escutas.

Não estranhámos, por isso, que Calvino tenha dado a este palácio, cujo grande poder está nos seus prodígios acústicos, o nome de *palácio-orelha*, que ele imagina como um prolongamento físico do Rei.

A sala do trono da ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* resultou da idealização, feita presente, desse lugar distante de todos os outros lugares. Foi a tentativa de um lugar-orelha, prolongamento físico de cada um dos espetadores-jogadores, onde o ouvir se pretende Rei e deve poder reinar sobre o ver, poderosa majestade do nosso presente.

Esta sala do trono desejou-se lugar que de tão concentrado - virado para o centro - pudesse revelar-se enorme, ainda assim, no não-visível das suas retaguardas. (São elas que, mais do que os rostos, fazem sentir o peso da espera, com o acentuar das suas curvaturas.)

A ideia de um lugar inscrito num vazio apela a um desejo de perpetuar esse vazio. A um desejo de preenchê-lo sem apagá-lo.

Preencher esse vazio com uma ideia de vida humana sonhada e trazida por alguém até aquele lugar e lembrarmo-nos de que aí se joga e se espera:

não é uma ópera, afinal, um lugar de esperas?

Deixarmo-nos, então, povoar pelo incapturável do som sussurrado ao ouvido do espetador-jogador que vem esperar pelo Rei:

um lugar afastado da fobia ao vazio visual

(desenhado para acender os vaga-lumes)

um combate que não teme, na sua penumbra, o afrouxar de estímulos que possa interromper, por breves instantes, a ligação do espetador ao objeto cénico.

(movido por zéfiros, inclinadores de corpos e escutas)

um lugar que não luta por uma permanente excitação da linha tensa que sustém o momento performativo.

(espalha-se pelo chão, pedindo que cada um recolha e escute os seus estilhaços e fragmentos)

um lugar onde a força dos sons operáticos se manifesta à escala do corpo, como cantochão.

(um corpo-a-corpo operático, experiência, apneia, artesanía)

A espera trouxe a escuta até ao chão, lugar onde primeiro ressoa o som dos passos. No espaço vazio desenharam-se então traços sucessivos, riscados por esses passos movidos pela suave brisa do sopro do cantochão. E juntaram-se outros cantos, imprevisíveis, epidérmicos, intermitentes que vieram adensar essa cartografia.

Tal como na espera por Godot, são os jogos, os fragmentos de conversa, os sons, as palavras indecifráveis e os silêncios que vão esboçando uma possibilidade de desaprender o tempo, pela via do aprender a escutar (a lonjura, o vazio, o eco, o nada).

É, então, a espera que faz emergir a cartografia humana deste lugar, desta Sala do Trono onde coabitam escutas que se cruzam em diferentes direções.

Imaginemos que tudo isto foi um jogo, um pequeno jogo dentro do grande jogo do mundo.

Pequeno jogo de um cantor-criador-educador espantado, jogado num palácio-orelha.

Um pequeno-grande jogo jogado com a voz que agora se jogou num escrito:

*Escrever é realizar a viagem, finda a qual já não seremos os mesmos;
no fim da página percorrida (Jabès, 2021, p. 206)*



Projeção Sismográfica

Dito isto, não vale a pena determinar se se deve classificar Zenóbia entre as cidades felizes ou entre as infelizes. Não é nestas duas espécies que faz sentido dividir a cidade, mas noutras duas: as que continuam através dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos ou conseguem aniquilar a cidade ou são eles aniquilados (Calvino, 2015, p. 47)

som-chão-cartografar uma viagem

Esta longa viagem fica aqui cartografada em linhas intermitentes:

por força assim teria de ser, tratando-se de um mapa que regista percursos de procura de cantos-vaga-lume, lugares utópicos, cidades-ressonância e sinais de fazeres-operáticos-outros, todos eles gestos descontínuos em si mesmos para que a sua força seja inquebrável.

Lembre-mo-nos de que tal como os pequenos seres fluorescentes se tornam raras fantasmagorias num mundo que tende a eliminar o silêncio do escuro noturno, também os grandes fazeres operáticos parecem querer ocultar a intermitência do seu canto, como se tentassem corrigi-lo artificialmente, *sobre*-iluminando e agigantando os seus lugares performativos e tomando por fraqueza a sua principal força.

Tal como os vaga-lumes, também o canto é um gesto que se interrompe, intermitente, na contingência da sua respiração e do seu dizer. Mas fomos sentindo, ao longo deste percurso, como esse traço intermitente do canto se afigura, afinal, uma sua potência:

potência de ser efêmero, incapturável e promessa de algo novo.

potência de nos oferecer lugares de espera como possibilidades de acontecimentos e de nos instigar a intensificar a nossa escuta e a nossa atenção, ações fundamentais numa experiência artística que se move dentro e em redor dos sons.

potência de oferecer-nos, igualmente, o tempo de construir pensamento, imaginário e experiências capazes de nos inventar um carroucel próprio onde girar.

potência, finalmente, de nos deslocar e transformar, de nos tornar sujeitos únicos no agir e no pensar.

Incapaz da permanência do seu canto, o fazer operático é, bem ouvidas as coisas, todo ele intermitente em âmbito criativo, performativo e educativo. Estejamos nós do lado de dentro, enquanto participantes ou do lado de fora enquanto observadores-espetadores, sem que com isso deixemos de ser, igualmente, potenciais participantes, o fazer operático revela-se intermitente na sua intensidade, naquilo que se propõe dizer-nos, no modo como sustenta o seu tecer, na ligação que estabelece com o lúdico, no seu jogo presença-ausência, objetivo-subjetivo, significante-não-significante, situar-deslocar.

Do mesmo modo é intermitente a permanência da nossa escuta, o modo como desejamos determinado canto ou determinado lugar sonoro, assim como o tempo durante o qual os nossos percursos se mantêm ligados (canto e escuta) e o sentido ou não-sentido que dele somos capazes de extrair.

E o fazer operático é também intermitente enquanto gesto lúdico, consoante aquilo de que é ou não capaz, consoante o poder do impulso de transformar as suas formas em figuras vivas. O simples gesto de partir em busca de jogar o jogo artístico acarreta consigo o risco do próprio jogo revelar a sua impotência e mostrar-se incapaz de exhibir o seu impulso vivificador.

O jogo artístico tem implícita a seguinte possibilidade:

um jogo pode ou não chegar a sê-lo.

A intermitência operática estende-se, assim, a todo o seu território. Enquanto novos fazeres procuram perfurar o espesso manto da marca histórica que é carregada pela ópera, o seu vínculo à grandiosidade do drama e o seu permanente terramoto sonoro, esta mantém-se dona dos ventos centrífugos que vão rodando sobre si mesmos, assegurando o controle sociocultural da sua voz.

Voltemos então à viagem e ao seu traçado:

Perguntemo-nos antes de mais: que mapa é este? Ele traz agora mais ou menos traços do que os que figuravam nos mapas de partida?

Diz-nos o Marco Polo calviniano:

ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve (Calvino, 2015, p. 73).

Talvez os mapas sejam somente frágeis tentativas de representação de um território. Talvez não seja possível, então, discutir acerca da densidade de traços nem sequer esperar uma extrema nitidez. Pensemos, antes:

não poderá o traçado de uma cartografia de gestos efêmeros, ser também ele, elaborado através de traços efêmeros?

Talvez a diferença esteja no olhar e não no traço. Ou no modo como observamos agora o mapa ou, se quisermos, como escutamos o mapa, estando como estamos, mergulhados numa cartografia operática.

Enquanto mapa humano, mas sobretudo enquanto mapeamento do continente operático onde caminho, este mapa parece relevar agora outras profundidades, penumbras e ressonâncias. Ao longo deste processo cartográfico ganharam o seu lugar, lugares sem-nome, territórios sem-som-próprio e linhas não-significantes. Posso agora aceitar o grito, o canto, o silêncio e o sussurro. Posso, agora, desejar o enigma.

A cartografia efetuada em permanente movimento teve como efeito primeiro esbater fronteiras e justapor-se a outros mapas humanos, confrontando os seus diferentes traçados e ampliando o território

Estão agora registados os percursos de um calcorrear por vezes deambulante, percursos-experiência interrompidos, perdas-queda, abismos-ratoeira, passagens intransponíveis, saltos no tempo, identificação de lugares-duração, lugares-casa, lugares-sem-rostos. Como?

É importante não nos esquecermos de que falamos de territórios que fazem parte de um universo de criação e *performance* e que estas são, frequentemente, massas improvisadas, áreas que se comportam como as dunas de areia que de um momento para o

outro mudam a sua forma e lugar, deslocam as suas intermitências, simulam continuidades, sussurram cartografias impossíveis.

Mas o mapa que agora trago é um mapa muito diferente daquele com que parti. As cidades erguidas por autores como Barthes ou Quignard, iluminaram territórios desconhecidos, fizeram luz sobre a minha artesanaria e escureceram lugares onde os vaga-lumes eram irreconhecíveis, tornando-os visíveis, perceptíveis, legíveis.

Aqui foi o fazer artístico a tentar expor o sujeito em jogo, congeminando, simultaneamente, traços de possíveis devires. Ou seja, uma *cartografia como operador de exploração e descoberta criativa de novas realidades* (Falabella & Thürler, 2021, p. 317).

Promoveu-se a escrita desta pesquisa-ação-cartográfica tomando-a como um simples primeiro lugar de paragem para olhar em volta. Terminado este trajeto, cujo caminho parece interminável, a ópera afigura-se-me, hoje, um lugar mais enigmático do que nunca, mas cujo enigma carrega consigo uma espécie de gravidez de novas promessas artísticas e educativas:

na constatação de uma real potência nesse enigma que se pretende, desse modo, alimentado, promovido

na expansão de territórios como o do não-significante, do estranhamento, da espera, da experiência, da escuta, do fazer como forma de reconhecimento do sujeito

na perceção da importância educativa de um posicionamento mais crítico em todo o gesto artístico

no reconhecimento do efêmero como potência e da voz como lugar de perda e de reencontros

no fortalecimento da abertura ao jogo enquanto mecanismo potenciador do escurecer que revela os vaga-lumes e utopias

no reforço de uma ideia de que a real potência da ópera pode revelar-se com maior intensidade longe dos lugares de poder, do estereótipo, do *mainstream*, do grandioso e do virtuoso

Ao propor uma *experiência ancorada no real, a fim de explorar territórios existenciais, das cartografias transbordam indivíduos e os seus corpos, tornando-se*

instrumentos para ir além da própria história individual (Falabella & Thürler, 2021, p. 317).

Terminado este processo, este imenso lugar enigmático da ópera carrega agora consigo o deslumbre de respostas-enigma e da infinita potência do ato de criar. O espanto pela imensidão deste território podia ser lido nas palavras de Kublai Kan quando este diz:

não sei quando tiveste tempo para visitar todos os países que me descreves. Eu acho que tu nunca saíste deste jardim (Calvino, 2015, p. 115).

O que pode uma ópera-jogo?

Marco Polo (de Calvino) falando a Kublai Kan sobre a cidade de Armila diz não saber se ela *é assim por estar incompleta ou por ter sido demolida, se por detrás dela está um encantamento ou só um capricho*. (Calvino, 2015, p. 61).

Talvez pudéssemos usar os mesmos termos para falar acerca da sala do trono do palácio-orelha¹²¹, lugar de poucos traços, desenrolado ao comprido diante de um trono em ruínas que aguarda permanentemente pelo emergir de movimentações, migrações, deambulações. Talvez pudéssemos aguardar pelo traçar de percursos não previstos de vozes, escutas e corpos expostos a ventos de fragmentos, estranhamentos e cantos do avesso.

Num espaço de cujas ruínas e incompletude desconhecemos os motivos, são os sons escutados e produzidos que podem revelar a cada um, modos de dar sentido a essas mesmas ruínas, tornando aquele lugar habitável.

A Sala do Trono pretende afirmar-se aberta, lugar de pouca luz, gesto de afastamento dos lugares iluminados, grandes lugares onde tudo acontece a partir de um padrão ou de uma expectativa já medida. Ela quer-se espaço onde seja ainda possível o reencontro com um operático lúdico e artesanal, no antes, no durante e no depois. Pretende

¹²¹ O espaço cénico da ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza real D. Rei I* representa uma Sala do Trono.

acolher um operático imprevisível, estremecedor, buscando pelo tato as formas difusas do som. Um espaço epidérmico, reencontro com a voz e lugar de exposição dos corpos como superfície de real ressonância, física, metafísica, sensorial, espiritual. Lugar de desejo, onde o escutante se sinta instável e em permanente antecâmara de uma possibilidade de maravilhamento ou revelação.



Figura 17 - Construção e Montagem da Cenografia da Ópera-Jogo (com a Patrícia Costa)

A criação da ópera-jogo tentou abrir um espaço comum onde todos fossem a jogo e onde o dentro e o fora operático fossem, afinal, papéis justapostos e, de algum modo, indistintos:

possibilidade de cocriação, invenção de múltiplos palácios-orelha, inauguração de um território sensorial sem fronteiras definidas, espaço de abertura à diferença de agir e de

interpretar, espaço de diferentes procuras e diferentes tempos de partida e chegada em relação a cada acontecimento.

Mas a ópera enquanto espaço de jogo pode ainda trazer consigo outras potências, muitas vezes ocultas. Sempre que habita o lúdico, ela pode abrir-se ao imprevisto, à perda de norte, à deambulação, à reação. E talvez a reação e o consequente imprevisto sejam uma das maiores potências do jogo por tudo aquilo que fazem mover instantaneamente em nós quando nos sentimos obrigados a agir em resposta ao novo lugar ainda não cartografado em que fomos deixados.

Cada novo lugar, como cada novo sujeito ou cidade, obriga-nos ao entendimento de novos modos de agir e comunicar e a procurar pelas palavras que possam significar de forma mais fiel desejos, ideias e intenções. Ouçamos Calvino:

Com o passar do tempo, nos relatos de Marco as palavras foram substituindo os objetos e os gestos: primeiro exclamações, nomes isolados, áridos verbos, depois pedaços de frase, discursos ramificados e frondosos, metáforas e hipérboles. O estrangeiro tinha aprendido a falar a língua do imperador, ou o imperador a compreender a língua do estrangeiro (Calvino, 2015, p. 51).

E se nos propuséssemos percorrer esse caminho de aprendizagem de uma língua em sentido contrário? Algo diferente de uma desaprendizagem, talvez somente um contorcer das palavras, desmontar os seus acentos gastos, fazê-las cabriolar, fragmentá-las, servi-las derramadas sobre uma música em ruínas. Obrigarmo-nos a escutar a respiração, a atentar nos pequenos movimentos cromáticos dos olhos do sujeito que fala e encontrar-nos com o grão dessa voz e não com a palavra dita.

Desmontar uma língua à procura de novas combinações dos seus fragmentos, ouvi-la não-significante, para atentarmos no seu som, na sua silhueta, no seu sopro.

Eia o caminho inverso que foi proposto para a ópera-jogo, como que operando uma pedagogia imaginária entre cantores e espetadores-jogadores. Coabitando a Sala do Trono, abrir-se a um gesto lúdico de desobediência para com a ópera da palavra, para com as suas construções, clichés, repetições, espelhos, dimensões, imposições:

Poderíamos chamar a este gesto uma vaga-luminização?

cantografar

O canto é talvez a mais antiga presença sonora no meu corpo e permaneceu assíduo, na sua intermitência, de modo quase diário. Talvez não tenha havido um dia sem canto, para mim. Ele foi depois canto *a cappella*, canto-grão de diferentes rugosidades, até se fixar como canto operático de modo quase exclusivo¹²². O fazer operático do canto foi uma longa jornada que, nalguns momentos, quase perdeu o dom da intermitência.

Mas só depois chegaram as grandes tempestades. Elas vieram com o ensino, a encenação, a escrita, o pensar para outros fazeres, o erguer de óperas procurando um novo zero, buscando inaugurar territórios. Estes foram os lugares de perguntas. Porquê?

São os ventos que geram movimento e são os movimentos que geram cartografia. Como foi dito, o lugar do cantor, na ópera, é o do intérprete. As grandes perguntas e respostas são feitas e dadas antes da sua chegada à nova cidade. É no processo criativo que se instala o maior espaço de jogo.

Assim, foi nos lugares de criação e do ensino, que me foi dito quão importante e urgente é a presença do jogo. Essas vozes outras, aquelas que esperam o nosso dito, vêm-nos dizer, a cada demanda, que é o jogo que ensina a sua voz, que é o jogo que ensina que cada momento está por ser inventado e que o caminho não existe até ser calcorreado pelo seu par de pés inventores. Eles traçarão a sua própria cartografia mediante uma visão própria do mundo saída do seu jogo criativo:

se o jogo, qualquer que ele seja, obriga a uma visão do mundo, jogar à ópera implica que trabalhemos sobre uma determinada visão.

Como?

Chamando as vozes ao processo criativo, à improvisação de respostas, ao inchar de enigmas por responder e ao alimentar de novos enigmas, ao engelhar cantos e processos engomados, ao soprar tempestades que mudem o estado do jogo, ao assumir o nosso grito como grito-*eu*.

¹²² https://youtu.be/FS_NaxlQaSY (áudio 5) Fragmento de um momento de *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I* que desemboca num canto rítmico construído sobre algumas frases de *Um Rei à Escuta*, de Ítalo Calvino.

Uma visão do mundo é essencial, seja qual for o seu espaço de ressonância educativa. Porque é importante uma dimensão política, tanto como o são as dimensões estética e ética que movem a ópera e o jogar.

A grande ópera parece continuar o seu percurso desenhado numa cartografia rígida. Vai abrindo a porta da voz-criação às mulheres, abre-se a gestos que promovem a proximidade, começa a querer-se afirmar como espaço participativo em projetos de intervenção social. Mas faz tudo isto segundo regras estabelecidas por si e orientadas para a perseguição da sua própria agenda enquanto mecanismo económico e social.

As vozes dos espetadores continuam em filas orientadas para um espaço iluminado e desaparecem na penumbra onde absorvem o mesmo som repetidamente, noite após noite. O espaço operático mantém a busca da sua expansão territorial e parece pouco atento ao florescer permanente de novos e peculiares recantos interiores.

Da alta balaustrada do palácio real o Grão Kan vê crescer o seu império. Antes fora a linha das fronteiras a dilatar-se encaixando os territórios conquistados, mas o avanço dos regimentos encontrava regiões semi-desertas (...). É tempo de o meu império, já demasiado crescido para fora – pensava Kan – começar a crescer por dentro (Calvino, 2015, p. 85).

Eu venho desse lugar e calcorreei esse mapa seguindo os seus caminhos já traçados a traço firme. Nesta cartografia ganham relevo outros traços: os traços intermitentes, os vaga-traços que atravessam as cidades invisíveis, as suas ruínas e incompletudes onde podemos somente escutar e esperar para, depois, soltar um canto novo, canto do corpo, canto-criação.

ópera-lume, vaga-vento

Chegado aqui, é tempo de observar o meu lugar artístico no ensino, hoje. Como desenhar o traço de um Atelier de Ópera em constante recomeço, promessa de liberdade, abertura a um pensamento não voltado para a uniformização ou quantificação de qualquer tipo de objetivo que não o da experiência vivida no processo de criação, montagem e apresentação?

Qual é a forma de um espaço de jogo-trabalho¹²³ e descoberta propondo-se a abrir uma brecha que permita a jovens artistas alhear-se dos mecanismos do ensino quantitativo e positivista em que vai mergulhando, visivelmente, o ensaio especializado da música?

Como desenhar este percurso de percursos, lugares e cidades artísticas efêmeras?

Talvez deva cada um (estudantes, professores-artistas) poder ter mão (e ter voz) no traçar do seu mapa, mediante os ventos a que permitir expor-se, mantendo uma escuta aberta:

a ópera precisa de deixar escurecer-se para tornar visíveis e escutáveis as intermitências de novas *vagalumofonias*, atraindo novas formas de desejo operático, novas formas de ser lugar da voz humana, do canto humano, do criar humano.

A ópera no educativo pode ser um lugar de ventos, trazendo consigo a dureza de alguns textos literários, outras perspectivas poéticas, a descoberta de referências cinematográficas, musicais, teatrais. Ela pode reservar lugar para o indeterminado, para o vazio, para a diferença de fazeres, para a experimentação, para a discussão política e humana. Ela pode ser possibilidade e não circunscrição.

A cada voz:

está por inventar uma música que exprima a sua visão do mundo.

está por inventar o seu canto.

está por descobrir a sua voz-sujeito

a intermitência do seu canto é a sua força

o seu corpo é único e nos dirá o mundo pelo seu gesto único

cada canto seu será efêmero para nos oferecer o desejo pelo seguinte

os seus pulmões esvaziam-se a cada canto, não por fraqueza, mas por poder, para nos dar tempo a assimilar esse canto, sermos deslocados por ele, chegarmos a outro lugar.

¹²³ Para esta escrita trouxe a criação mais recente *Cartas a Jovens Poetas* e aí se reflete este modo de fazer.

Esperar por ele, finalmente.

O fazer cartográfico é, repete-se agora, muito mais do que reconhecer caminhos percorridos. Assim o foi nesta pesquisa-ação aqui documentada, alimentada em tempo real, por um fazer real, uma escuta e uma escrita reais, elaborando um presente, movendo-se por ventos de criação, performance e educação:

real no seu fazer e na condição monárquica do imaginário que habitou.

Traçadas ficam interferências, deambulares, desvios, interrupções, esperas.

Cartografar é interferir num mundo em construção, um porvir, um processo inacabado de abordagem de processos, como um caminho possível forjado no encontro entre narrativas e trajetórias heterogêneas. Processos e não resultados (Falabella & Thürler, 2021, p. 318).

Este é um cartografar como interferência, no meu fazer e na sua criação, nos lugares educativos e performativos anteriormente referidos e não o seu mero registo. A ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I*, em particular, pretendeu ser um gesto cartográfico em forma de objeto artístico, um processo-experiência, dando Calvino a beber em troca das vozes, dos corpos e das escutas dos espetadores-jogadores. Um espaço escurecido em forma de corredor, uma possibilidade de criação, uma *saída de emergência* dos fazeres colonizados por modelos e pré-definições que povoam as chamadas indústrias culturais.

O caminho feito na companhia do Paulo e do Mário foi, estou convencido, o início de uma longa viagem de partilha. Horas incontáveis de percurso comum, inebriando o palato e o espírito, estimulando o desejo por Quignard, pelas castas do Douro, por tantos autores dos quais só pude sentir a rugosidade da pele, pela eloquência dos sábios, pela espessura de um interminável fio de azeite – eis o pecado da não-intermitência.

O caminho adensou a sua força pela histórias-cruzamento da Selda, do Filipe e do Pedro, companheiros (também eles, em intermitência, mas...) dizendo, a cada momento, a importância da ópera como gesto total, do presente, do novo, canto por inventar.

Trago agora cartografado este lugar assinalado como lugar pleno:

Aqui se diz que qualquer gesto operático é revelação do humano e deve ser por isso, sempre, lugar de criação, lugar de inscrição, lugar de jogo, lugar de vento.

Anoitecemos o território cartografado.

Deste lugar elevado, ficamos agora a aguardar a chegada dos vaga-lumes.

(silêncio)

(longa espera)

(...)



AS
ORELHAS
DE SUA MAJES
TADE ALTEZA
REAL D. REI I

ÓPERA-JOGO

ENTRADA
LIVRE



Espaço QC - Porto

(Rua Chaves Oliveira, 132
Porto)

6ª feira - **8 Abr**
11h e 21h

Sábado - **9 Abr**
11h e 16h

Domingo - **10 Abr**
10h e 11.30h

(Duração aprox. 45 min)

Criação e Estar ali a Fazer **Mário João Alves**

Cenografia e Coisinhas **Patrícia Costa**

QUARTETO
**ARTHO
TEMPUS**

reservas em: www.quartetotratempus.com

Figura 18 - Imagem de AS ORELHAS DE SUA MAJESTADE ALTEZA REAL D. REI I (criação da Patrícia Costa)

Lista de áudios

Estes áudios são fragmentos com a duração aproximada de um minuto que tentam captar momentos da ópera-jogo *As Orelhas de Sua Majestade Alteza Real D. Rei I.*

Eles encontram-se disponíveis na plataforma *Youtube* através dos *links* abaixo indicados.

Áudio 1	https://youtu.be/IBshDtKWw_U	p. 209
Áudio 2	https://youtu.be/oNO8pq9NHgo	p. 236
Áudio 3	https://youtu.be/o3d4AVOhGOs	p. 256
Áudio 4	https://youtu.be/po21bafaU0A	p. 270
Áudio 5	https://youtu.be/FS_NaxlQaSY	p. 283
Áudio 6	https://youtu.be/OAKDyOCBPsg	p. 232
Áudio 7	https://youtu.be/B8aw_mGc3vw	p. 218
Áudio 8	https://youtu.be/e8vOb-dlITY	p. 244
Áudio 9	https://youtu.be/U_SD2f0xK74	p. 198
Áudio 10	https://youtu.be/v_Raxdzy3Fo	p. 228

Referências Bibliográficas

Bibliografia Consultada

Adverse, H. (2020). *Helton Adverse 14*. (2019), 14–27.

Agamben, G. (2013). *A Potência do pensamento*. Lisboa: Relógio d'Água.

Almeida, Á. (2017). “Cara ou Coroa” - A Vida como aposta em Pascal. In *O Jogo do Mundo*. IELT.

Alves, P. (2017). O jogo como contra-imagem da vida. In *O Jogo do Mundo* (pp. 27–48). Lisboa: IELT.

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.

Arendt, H. (2014). A crise na Cultura. In *Entre o Passado e o Futuro* (pp. 248–281). Perspectiva.

Attali, J. (1995). *RUIDOS*. Madrid: Siglo Vientiuno editores.

Baldacchino, J. (2018). *Art as Unlearning*.

Baremboim, D. (2007). *La Musica sveglia il tempo* (La Feltrinelli, Ed.). La Feltrinelli.

Barrento, J. (2006). *A Escala do Meu Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Barrento, J. (2021). *Breviário do Silêncio*. Lisboa: Alambique.

Barros, M. (2016). *Poesia Completa*. Lisboa: Relógio d'Água.

Barthes, R. (1976). *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70.

Barthes, R. (1982). Escuta. In *O Óbvio e o Obtuso* (pp. 235–248). Lisboa: Edições 70.

- Barthes, R. (2004a). A morte do autor. In *O Rumor da Língua*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Lda.
- Barthes, R. (2004b). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2018a). A música, a voz, a língua. In *O óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2018b). O canto romântico. In *O óbvio e o obtuso* (Edições 70, pp. 273–279). Lisboa.
- Barthes, R. (2018c). O Grão da Voz. In *O óbvio e o obtuso*. Edições 70.
- Benjamin, W. (2004). *Origem do Drama Barroco Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2012a). A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2012b). Teses sobre a Filosofia da História. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 131–142). Lisboa: Relógio d'Água.
- Berberian, C. (2014). La nuova vocalità nell'opera contemporanea. In *Cathy Berberian - pioneer of contemporary vocalità* (pp. 47–49). London: Routledge.
- Borges, J. L. (2012). *História da Eternidade*. Lisboa: Quetzal.
- Borges, J. L. (2017). *Este Ofício de Poeta*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Borges, J. L. (2018). *Atlas*. Lisboa: Quetzal.
- Bresson, R. (2000). *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era*. New York: Norton.
- Cage, J. (1958). *Aria*. Milano: Ricordi.
- Cage, J. (2018). *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora.

- Callery, D. (2001). *Through the Body*. London: Nick Hern Books.
- Calvino, I. (1995). *Un re in Ascolto*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: D. Quixote.
- Castarède, M.-F. (1998). *A voz e os seus sortilégios*.
- Castro, P. F. de. (2017). Políticas da Interpretação no Teatro de Ópera. In *Estética e Política entre as Arte* (pp. 61–74). Edições 70.
- Cavarero, A. (2003). *À più voci: filosofia dell'espressione vocale* (Feltrinelli, Ed.). Milano.
- Celan, P. (2022). *Arte Poética*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Chéreau, P. (2015). *Les visages et les corps*. Paris: L'Harmattan.
- Cintra, Luis M. (2023). *Pequeno Livro Arquivo*. Lisboa: Edições 70.
- Cooke, J. F. (1996). Introduction. In *Great Singers in the Art of Singing* (pp. 1–9). New York: Dover.
- Couto, M. (2009). *Contos do nascer da Terra*. Lisboa: Caminho.
- Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris: Editions Gallimard.
- Debussy, C. (2000). *Il Signor Croche Antidilettante*. Milano: SE.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs, vol.4*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Falabella, G., & Thürler. (2021). A CARTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE DE PESQUISA EM ARTES. *Art Sensorium*, 8(1), 315–330.
<https://doi.org/https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.315-330>

- Ferrando, B. (2012). *Arte y Cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte* (Árdora). Madrid.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo* (O. Negro, Ed.). Lisboa.
- Fo, D. (1997). *Manual Mínimo do Actor*. São Paulo: Senac.
- Franklin, P. (1997). *The Life of Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Guimarães, J. luis B. (2023). Para que serve a poesia? *Ler*, 28–43.
- Handke, P. (2019). *Poema à Duração*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Harnoncourt, N. (1993). *O Diálogo Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Howard Skempton. (1977). Morton Feldman: Interview with Howard Skempton.
- Retrieved from <https://www.cnvill.net/mfskempton-interview.pdf>
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens* (Editora Pe).
- https://doi.org/10.1163/9789004477421_009
- Jabès, E. (2021). *O Livro das Questões*. Porto: Flâneur.
- Jankélévitch, V. (2018). *A música e o Inefável*. Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, V. (1996). *Do Espiritual na Arte*. S: Martins Fontes.
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Kastrup, V. (2016). Cartografia enquanto método de Investigação: uma conversa com Virginia Kastrup. *Indisciplinar*, 2(2), 17–30.
- Kiarostami, A. (2023). *flores silvestres*. Porto: Flâneur.
- Lacan, J. (1966). *Ecrits*. Paris: Editions du Seuil.
- Larrosa, J. (1997). Saber y Educación. *Educação & Realidade*, 22(1).
- Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira*

- de Educação*, (19), 20–28. <https://doi.org/10.1590/s1413-24782002000100003>
- Larrosa, J. (2003). *Pedagogia Profana*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lax, R. (2022). *o amor fez uma esfera*. Flâneur.
- Le Clezio, J. M. G. (1988). *O Índio Branco*. Lisboa: fENDA.
- Lecoq, J. (2022). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba.
- Levertov, D. (2021). *Este grande não-saber*. Porto: Flaneur.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Olhar, ouvir, ler*. Porto: Edições Asa.
- Llansol, M. G. (2014). *Lisboaleipzig*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lopes-Graça, F. (1977). A Ópera. In *Escritos Musicológicos* (pp. 111–156). Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, F. (1992). *Musicalia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lord, A. B. (1971). *The Singer of Tales*. New York: Atheneum.
- Lucie Manén. (1987). *Bel Canto*. New York: Oxford University Press.
- Masschelein, J. (2008). E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. *Educação & Realidade*, 33(1), 35–48.
- McBurnley, G. (2006). Wassily Kandinsky: the painter of sound and vision. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jun/24/art.art>
- McLuhan, M. (1972). *A Galáxia de Gutenberg - a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Michaux, H. (2022). Sonhos a partir de Pinturas Enigmáticas. In *De Surpresa/Sonhos a partir de Pinturas Enigmáticas* (pp. 55–99). Lisboa: Sr. Teste.
- Milner, J.-C. (2002). *Le périple structural*. Paris: Seuil.

- Molinari, C. (2010). *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70.
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute* (Editions Galilée, Ed.).
- Nattiez, J.-J. (2019). *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*. Paris: Centre National du livre.
- Nietzsche, F. (1999). *A origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Ortega Y Gasset, J. (1956). *La Deshumanización del Arte* (C. Editora, Ed.). Madrid: Revista de Occidente, S.A.
- Ovídio. (2019). *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Pautrot, J.-L. (2004). La Musique de Pascal Quignard. *Études Françaises*, 40(2), 55–76.
<https://doi.org/10.7202/008809ar>
- Pistone, D. (1988). *A ópera Italiana no século XIX de Rossini a Puccini*. Editorial Caminho.
- Placanica, F. (2014). “La nuova vocalità nell’opera contemporanea” (1966): Cathy Berberian’s Legacy. In *Cathy Berberian - pioneer of contemporary vocality* (pp. 51–66). London: Routledge.
- Pratella, B. (1910). La Musica futurista Manifesto tecnico. *Poesia*.
- Quignard, P. (1996). *El Odio a la Musica*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello.
- Quignard, P. (2020). *La leçon de Musique*. Galimard.
- Quignard, P. (2023). *O Leitor*. Lisboa: Sr. Teste.
- Ranciere, J. (1987). *Le maitre ignorant*.
- Rostand, E. (1983). *Cyrano de Bergerac*. Paris: Galimard.
- Schiller, F. (2021). *Ensaaios Estéticos*. Lisboa: Edições Húmus.
- Sloterdijk, P. (2008). *O Estranhamento do Mundo*. Lisboa: Relógio d’Água.

- Sontag, S. (2009). Against Interpretation. In *Against Interpretation and other essays* (pp. 3–14). Penguin.
- Steiner, G. (2012). *A Poesia do Pensamento*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2019). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tubeuf, A. (1942). Une elegie de l'inutile transparence. In *Pelleas & Melisande* (pp. 6–10). EMI.
- Valéry, P. (2020). *Discurso sobre a Estética*. Lisboa: Vega.
- Vieira de Carvalho, M. (1999). *Razão e Conhecimento na Comunicação Musical.pdf*. Relógio d'Água.
- Vieira de Carvalho, M. (2017). Música da língua, língua da música. In *Estética e Política entre as Arte* (pp. 75–95). Lisboa: Edições 70.
- Warnken, C. (2007). *Una Belleza Nueva*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xNIIY6vHu98&t=279s>
- Watson, L. (2020). *História Natural do Vento*. Lisboa: Bazarov.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Zumthor, P. (2014). *Performance, recepção, leitura* (C. Naify, Ed.). São Paulo.

