

# 1-2-experiência-som: da palavra em cena n'As Lágrimas de Saladino

Andreia Dias Marques

Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra e Escola de Comunicações e Artes, Portugal /

Universidade de São Paulo, Brasil

Apoio FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal)

[andreia.d.mar@gmail.com](mailto:andreia.d.mar@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo faz parte de uma proposta de estudo sobre a presença da *ação da palavra* em cena na dança contemporânea e concentra-se n'As Lágrimas de Saladino, trabalho de Rui Horta com Tiago Rodrigues que, entre outros, é temática alvo de investigação. Independentemente das relações de sentido a que apela, a palavra falada em cena é considerada pela sua natureza física e pensada enquanto processo com capacidade para atuar através do seu valor sonoro e vocal. Observando a justaposição e compatibilidade de ideias de diversos autores, são tópicos principais de discussão o valor sonoro da palavra e a sua percepção no constante jogo de relações em cena. A partir da dimensão da concretude sonora ensaia-se uma possibilidade de vínculo da palavra falada em cena com o corpo e a dança contemporânea. O processo de dar palavra ao corpo que dança diante de Outro pode perceber-se como forma de dar voz e potencializar a dança e o evento teatral e **performativo. Da perspetiva d'As Lágrimas de Saladino** – que oferece vasto material para o exercício da consciência de escuta – a experiência da sonoridade da palavra falada sobrepõe-se ao seu sentido linguístico o que permite-nos considerar, também, falar de dança como processo de uma experiência perceptiva de natureza auditiva.

**Palavras-chave:** Palavra, Ação, Som, Dança Contemporânea

**Abstract:** The article is part of a proposal for the study of the presence of the action of the word in contemporary dance and focuses on *Saladin Tears*, a work by Rui Horta with Tiago Rodrigues, seen and heard as a speech and a research subject. Regardless of the meaning that the word on the scene calls into play, it is considered by its physical nature, and is thought as a process with the ability to act through its sound and vocal value. Noticing the juxtaposition and the compatibility of the ideas of various authors, the experience of the word sound value and the perception of the word in a constant game of relationships on the scene are main topics of discussion. Departing from the concrete sound dimension there is a possibility to connect word with the body and with contemporary dance. The process of giving word to the body that dances before the Other (the spectator) may be perceived as a way of giving a voice and empowering the dance and the theatrical and performative event. From the perspective of *Saladin Tears* – which offers great material to hearing awareness – the sound experience of the spoken word prevails over its linguistic sense letting us to consider, also, speak of dance as process of a perceptual experience of hearing nature.

**Keywords:** Word, Action, Sound, Contemporary Dance

O presente artigo faz parte de uma proposta de estudo sobre a presença da *ação da palavra* em cena na dança contemporânea e, de forma bastante resumida, trata da palavra falada enquanto experiência sonora da cena. Concentra-se, para tal, num dos trabalhos artísticos criados por Rui Horta com Tiago Rodrigues (2010)<sup>1</sup>, *As Lágrimas de Saladino* que, entre outros, faz parte do *corpus* de pesquisa da tese em desenvolvimento como temática alvo de investigação.

Sobre a palavra podemos dizer que é a unidade que serve de base à linguagem verbal e a sua dimensão sonora é dada pela combinação do mais elementar som na fala: o fonema. Um fonema não é apenas materialidade sonora, mas imagem acústica que permite identificar sons pronunciados como sendo significativos dentro da fala e de uma língua, não só ao nível do próprio fonema, mas ao nível das sílabas, palavras, frases e discursos que vêm a constituir.

No espaço em cena da dança contemporânea – tão variado de experiências, presenças e coexistências – podem distinguir-se dois tipos de práticas de trabalho da *ação da palavra* em cena: as práticas que privilegiam o significado linguístico e as que privilegiam o exercício da sonoridade da palavra falada e que vão ao encontro de outras vivências fora do conteúdo conceptual da linguagem que a palavra falada veicula. A nossa problemática desenvolve-se no segundo contexto: da palavra falada enquanto experiência sonora da cena, como o título antecipa.

São várias as circunstâncias possíveis em que estão valorizados os aspetos de vivência sonora da palavra em cena na dança. Enquanto espectadores são-nos proporcionadas: palavras em línguas imaginárias, inventadas; palavras que fazem **parte das chamadas “línguas mortas”; palavras faladas numa língua estrangeira que** é desconhecida à maioria dos ouvintes-espectadores e dos restantes performers em cena; palavras sussurradas; onomatopéias; palavras faladas numa velocidade demasiado lenta, ou rápida; palavras faladas por várias pessoas de forma sincrónica, num mesmo nível sonoro e num espaço reverberante; palavras faladas em circunstâncias que, sem percebermos muito bem porquê, trazem ênfase à sua sonoridade, em detrimento da significação (por exemplo, palavras que resultam de um processo de associação livre); palavras repetidas e manipuladas ao ponto de se esvaziarem, total ou parcialmente, do seu significado; palavras numa língua que reconhecemos e até entendemos, mas cuja organização não segue as regras sintáticas e semânticas do discurso inteligível; entre outras.

---

<sup>1</sup> Um trabalho de dança contemporânea de Rui Horta com colaboração e apoio dramaturgico de Tiago Rodrigues. Foi criado no âmbito do convite ao coreógrafo para Artista Associado do Centro Cultural de Belém, temporada 2009-2010. Desse convite resultou a trilogia cujo referencial é o corpo à escala macro e micro da comunicação. *Talk Show*, até se apagar o corpo estreou em outubro de 2009; em março de 2010, estreou *As Lágrimas de Saladino* e, em maio de 2010, *Local Geographic*.

O artigo evidencia a experiência perceptiva de natureza auditiva da palavra falada na dança – o que não está nem aquém, nem além da experiência linguística. Trata-se de fazer um arco de relação corpo-dança-som e ensaiar a palavra falada em cena pelos bailarinos como *objeto sonoro*, usando um conceito de Schaeffer (2008 [1966]) justificado mais adiante.

O objetivo principal é pensar a palavra falada em cena como dimensão sonora, a palavra como o som de determinadas realizações cénicas na dança contemporânea. Tal permitirá introduzir a possibilidade de compreender a importância que tem a audição numa performance de dança contemporânea e, eventualmente, contribuir para alterar e ampliar o espaço de intensificação da própria percepção da dança contemporânea. Neste domínio ponderamos se não se trata de uma forma de problematizar a cena como espaço de experiências que tornam o espectador mais consciente, nomeadamente da sua escuta – o que poderá até retroalimentar e (re)significar não só uma escuta mais consciente e criativa das práticas artísticas, bem como relações com a própria audição mais conscientes e criativas. Como por exemplo sugere Foucault: na busca de escutar o som há um impulso que se dirige à experiência da palavra e para o valor imediato de expressão que o signo sonoro carrega (2014 [1989]: 169).

Antes, porém, um breve parêntesis para afirmar que a noção de experiência da palavra falada está intimamente relacionada com o sentido de *presença* dado por **Gumbrecht aos acontecimentos, ‘às coisas [res extensae] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido’, como define o próprio** (Gumbrecht 2010: 13). Não é que o objeto, a coisa, seja a palavra que é dita em cena, mas a sua vocalidade/qualidade sonora fá-la ter a capacidade de aí produzir *presença*. Nesta linha de pensamento poderíamos citar também Erica Fischer-Lichte (2011) que coloca a sonoridade como aspeto crucial da materialidade de qualquer realização cénica, juntamente com a corporeidade e a espacialidade. Já de uma perspetiva coreológica, poder-se-ia incluir Valerie Preston-Dunlop (2010) que afirma que além de estarmos perante uma experiência aural, estamos diante de um dos quatro fios do médium da dança que entrecem e concebem uma rede de inter-relações designada de *nexus*.

**N**As *Lágrimas de Saladino* (2010) estão em cena: sete bailarinos de diferentes países, um *dj*, cerca de cinquenta músicos da Banda da Sociedade Carlista de Montemor-o-Novo e outros quatro músicos que se destacam por não pertencerem à banda. Não descreveremos os momentos de fala durante o espetáculo, mas cabe referir que, salvo as legendas no início da performance de dança em que a fala de

um performer é traduzida contando a entrada comovente de Saladino em Jerusalém, não há mais momentos que registem tradução para português. E, sublinhe-se, são sete os bailarinos que falam durante o trabalho coreográfico e sempre na sua língua materna – característica que mais os diferencia entre si, parece-nos. Marcus Baldemar fala sueco, Sílvia Bertoncelli italiano, Noemí García fala euskara (basco), Katarzyna Sitarz polaco, Vít Barták checo, Gilles Baron francês e Milan Újvári fala húngaro. É uma verdadeira Babel em cena que contribui para realçar a incompreensão da língua que nos é estrangeira e realçar a parte sonora e, diríamos, musical da palavra. Estamos perante som: vê-se, ouve-se, e podemos considerá-lo do ponto de vista psicofísico da altura, sensação de intensidade, timbre e duração (Henriques 2007: 169-170). O *como* as palavras são faladas em cena possui interesse de escuta por si mesmo. A situação tem duração. É como se o som fosse coreografado. Com uma intenção de escuta nessa direção podíamos dizer que há quase um sentido musical, como se existisse uma pauta para a palavra. Mas se a consciência do som faz-nos querer esquecer da palavra enquanto veículo de ideias, não o faz totalmente, pois o timbre da fala é característico e distingue-a de qualquer outro som. A voz, ainda que manipulada e distorcida, é inconfundível e não há necessidade de um contexto de identificação visual para perceber do que se trata. Mesmo só ouvindo a voz – e ainda que os timbres das vozes das pessoas difiram mais entre si do que, por exemplo, os timbres entre os vários instrumentos de um mesmo tipo (Henrique 2007) – conseguimos identificá-la, pois até num ambiente saturado de diferentes sons o nosso ouvido consegue ter a capacidade de deteção, individualização e concentração na fala de alguém<sup>2</sup>.

Para melhor percebermos as circunstâncias da sonoridade das palavras em cena valeria investigar o fenómeno do som e conceitos correlatos, mas a intenção é trazer outras ideias que façam notar e aproximar a palavra de **“belos objetos sonoros pendurados à nossa frente”,** parafraseando Murray Schafer (2011: 197). Esta alusão serviria também para conduzir àquilo que Barba designou *ação vocal* que acontece **“num plano invisível, mobilizando sensações, impressões” e que além de se “deslocar fisicamente pelo espaço, também o faz pelos** sentidos e afetos que **provoca no encontro” (Barba 2010: 27). A ideia é bastante pertinente no nosso** estudo, foi a partir dela que o diretor teatral encontrou a possibilidade de construção do espetáculo por parte do espectador e a existência de uma dramaturgia da voz

---

<sup>2</sup> Existe um fenómeno conhecido na perceção da fala como *cocktail-party effect* relativo à capacidade de focar a audição em alguém que está a falar ao mesmo tempo que outras num mesmo nível e num ambiente reverberante (Menezes 2014: 226).

independente do sentido das palavras que usa, como se pode ler abaixo:

Eram as ações vocais, despidas do significado das palavras, que sugeriam associações e significados personalizados para os espectadores. Essa experiência me fez constatar a existência de uma dramaturgia vocal que possui vida própria e uma coerência que é sua; sendo assim, ela podia ser separada do sentido das palavras. (Barba 2010: 78)

Retomando o assunto, das diversas hipóteses da palavra em cena, na maioria das circunstâncias das *Lágrimas de Saladino* consideramos que o que se intui e experimenta é, sobretudo, a realidade efémera e material do som. E, tendo em conta que um *objeto sonoro* é tudo aquilo que se ouve, que é relativo à nossa escuta, dado à percepção num dado tempo ao estarmos perante a palavra falada em cena, audível, relaciona-**se esta experiência com o efêmero desse objeto, portanto: “a experiência que faço com ele é única, sem continuação” (Schaeffer 2008 [1966]: 164). É o “som como som” e não “o som com sentido” da escuta da palavra como** organização simbólica, ou de objetivo comunicativo de que Murray Shaffer também fala (2011: 227).

A acrescentar, dir-se-á que determinados momentos deste espetáculo podem constituir-se em matéria para alguns dos exercícios que este último autor propõe no **capítulo “Quando as palavras cantam” (2011: 193-263)**. O que se propõe é procurar as diferentes sensações produzidas: pela polifonia; heterofonia; por construções com as mesmas palavras (por exemplo, os nomes das ruas repetidos pelos diferentes bailarinos em cena são os mesmos, mas os diferentes timbres das palavras alteram o seu som); pelas inflexões nas falas dos bailarinos; nos momentos em que os bailarinos começam a falar ao mesmo tempo coisas diferentes (início e fim sincronizados) e o que dizem tem exatamente a mesma duração (duração definida) e é dito obedecendo aos mesmos intervalos de silêncio (pausas) – é quase homogêneo e uníssono. Desta espécie de exercício o que assistimos e podemos perceber, face a determinadas variações em cada aspeto material e expressivo do som, é que a nossa percepção é alterada e outros sentidos podem surgir. A cada escuta, o carácter daquilo que estamos atentos a ouvir altera-se, e com isso acontece uma mudança no parâmetro de escuta, que se reflete na nossa percepção daquele mesmo evento sonoro, como refere José M. Wisnik (1989: 21). Isto, porque a palavra falada tem capacidade para atuar sobre os corpos/sujeitos através do som e os sujeitos não lhe ficam indiferentes. Sabemos que consoante o estímulo acústico, assim ocorre a resposta corporal e a experiência emotiva – como é exposto por Damásio (2010: 141-163) n’**O livro da consciência**. Diferentes estímulos conduzem a

diferentes reações corporais. Assim, os processos da palavra falada em cena evidenciam-se vias de mais de um sentido.

A ideia de *objeto sonoro* não só sugere maior distância e certa quebra em relação ao significado do termo *palavra* (ainda que se saiba que da palavra ao seu sentido haja espaço de liberdade), como também sugere indícios de algo cuja materialidade pode ser de uma ordem mais afastada do corpo que potencialmente oferece outros estados performativos, teatrais e coreográficos ao *corpo em movimento* na dança. Através da rutura do objeto sonoro com o seu corpo fonte e de um maior apego ao que se escuta e menos ao que se vê, compreende-se a acessibilidade das propriedades que constituem o som e da experiência que pode daí desenvolver-se. Quando nos perguntamos sobre a diferença que provoca a escuta da palavra falada como *objeto sonoro* em cena na dança contemporânea é para o domínio das relações entre características psicofísicas e percepção do som no aqui e agora que direcionamos a nossa atenção. **Ou seja, n'As Lágrimas de Saladino**, bem como em outras práticas artísticas em dança contemporânea, imergimos numa experiência em que a linguagem apela, sobretudo, aos sentidos da escuta e visão enquanto modos de experimentar a realidade em cena.

Substituir a expressão *palavra* por *objeto sonoro* é, entre outras possibilidades, ir ao encontro do *objeto sonoro* como fenómeno na dança, e reconhecer que tudo aquilo que é dado a ouvir na dança pode acontecer como fenómeno sonoro, e ser percebido como um todo, independentemente do corpo de origem sonora ou significado.

Através das intervenções vocais dos artistas em cena, ou da música tocada; mas, sobretudo, através das falas dos bailarinos há momentos em que podemos ter clariaudiência de uma certa mensagem. Sem prejuízo, as experiências que se têm em outros momentos – nomeadamente naqueles assinalados **d'As Lágrimas de Saladino** – mostram-nos que nas falas consideradas o espaço para confronto com noções extra-sonoras e do plano linguístico é limitado. No âmbito do tempo e espaço do espetáculo ao vivo, os sons recebidos indistintamente em bruto não são relacionáveis como indícios de sinais sonoros linguísticos. Não entendemos a língua falada e, conseqüentemente, não conseguimos estabelecer uma relação de compreensão com o escutado, mas acede-se a outros estímulos. A experiência da sonoridade da palavra falada sobrepõe-se ao seu sentido linguístico. As palavras são para ouvir. Mais do que para serem compreendidas são *objetos sonoros* dispostos à nossa percepção, aqueles sons valem por si mesmos.

Para finalizar, consideramos que ao falar da dança contemporânea como estruturação de uma experiência perceptiva de natureza auditiva, aquilo que se

percebe é que uma atividade não está separada das outras. Não é só ver, ou ouvir. É ver ouvindo e é ouvir vendo. É uma experiência constituída por um ato de síntese. Também, além da consciência da escuta, o facto da palavra poder apresentar-se como *coisa* na dança contemporânea leva-nos a encontrar aí mais uma marca do seu potencial performativo e teatral. Afirmar o valor material sonoro da palavra, ou aspetos sensoriais, não é negar ou menosprezar o peso semântico do sentido das palavras faladas em cena; é permitirmo-nos um desvio do olhar/escuta para outros aspetos de presença mais subtil. Relevar a sonoridade da palavra em cena na dança contemporânea é experimentar exercitar outras sensibilidades.

### **Referências Bibliográficas**

- Barba, Eugenio (2010) *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva.
- Damáσιο, António (2010) *O Livro da Consciência: A construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Fischer-Lichte, Erika (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michel (2014 [1989]) *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010) *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio.
- Henrique, Luis L. (2007) *Acústica Musical* (2.<sup>a</sup> ed). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Menezes, Flo (2003) *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Preston-Dunlop, Valerie and Ana Sanchez-Colberg (2010) *Dance and the Performative, a Choreological Perspective: Laban and beyond*. Hampshire: Dance Books.
- Schaeffer, Pierre (2008 [1966]) *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.
- Schaffer, Murray (2011 [1986]) *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp.
- Wisnik, José Miguel (1989) *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

### **Referências Audiovisuais**

- Horta, Rui e Tiago Rodrigues (2010) *As Lágrimas de Saladino*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=7pBDS DHiz1M> [consultado em 25/02/2016].

