

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

ALEXANDRE LAUTERT

**AS PAISAGENS SONORAS DE GERTRUDE STEIN:
A peça-paisagem na criação de mundos sônicos**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA
2016

ALEXANDRE LAUTERT

**AS PAISAGENS SONORAS DE GERTRUDE STEIN:
A peça-paisagem na criação de mundos sônicos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. MSc. Lydio Roberto Silva

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

AS PAISAGENS SONORAS DE GERTRUDE STEIN:
A peça-paisagem na criação de mundos sônicos

por

ALEXANDRE LAUTERT

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. MSc. Lydio Roberto Silva (FAP) – Orientador

Profa. Dra. Amábilis de Jesus da Silva (FAP)

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Curitiba, maio de 2016.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

Is the thing seen or the thing heard the thing that makes most of its impression upon you at the theatre. [...] Does the thing heard replace the thing seen. (STEIN, Gertrude, 1998)

E agora, ouvir o espaço. (NOVARINA, Valère, 2009)

RESUMO

LAUTERT, Alexandre. *As paisagens sonoras de Gertrude Stein: A peça-paisagem na criação de mundos sônicos*. 2016. 23 f. Monografia (especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

A presente pesquisa busca analisar de que modo o conceito dramaturgicamente de peça-paisagem de Gertrude Stein se relaciona com o conceito de paisagem sonora de Murray Schafer. Através da revisão das ideias de Stein acerca do teatro e das características de seus textos foi possível verificar a importância que a autora dá à sonoridade das palavras para a construção de ambientes sônicos por meio da enunciação verbal. Também foi possível verificar a frequente aproximação do texto de Stein com o aspecto de ruído, apontando a possibilidade de recepção de suas peças através de um hedonismo do som destituído de qualquer significado semântico.

Palavras-chave: Gertrude Stein. Peça-paisagem. Paisagem sonora. Ruído.

ABSTRACT

LAUTERT, Alexandre. *Gertrude Stein's soundscapes: The landscape play in the making of sonic worlds*. 2016. 23 f. Monografia (especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

The present research intends to analyze how Gertrude Stein's dramaturgical concept of landscape play relates itself to Murray Schafer's concept of soundscape. Reviewing Stein's ideas about theatre and the characteristics of her texts it was possible to verify the importance that the author gives to the sonority of the words for the building of sonic ambiances by verbal enunciation. It was also possible to verify a frequent approach between Stein's text and the aspect of noise, pointing the possibility of the reception of her plays through a hedonism of the sound deposed of any semantic meaning.

Keywords: Gertrude Stein. Landscape play. Soundscape. Noise.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 DESENVOLVIMENTO	11
2.1 A PEÇA-PAISAGEM E A QUESTÃO DO SOM.....	11
2.2 A PEÇA-PAISAGEM E A PAISAGEM SONORA E A QUESTÃO DO RUÍDO	15
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	20
REFERÊNCIAS	22

1 INTRODUÇÃO

Segundo o dramaturgo francês Novarina (2009), a linguagem nos precede e nos define. Ela já existia antes de tomarmos conhecimento dela e nós apenas fomos atravessados por ela. Nós não a acrescentamos ao mundo. Ela é quem nos acrescentou a ele, pois está na origem das coisas e tudo se encontra dentro dela. “No começo, não é o *ser que é*, mas o chamado. O próprio ser sempre foi apenas a primeira das coisas chamadas”, aponta Novarina (2009, p.18, grifo do autor). Na linguagem reside toda a matéria e, por meio da palavra, linguagem soprada, se constroem e destroem os mais variados mundos. “Nesse lugar em que a voz se dobra nela mesma, identifica-se com o sopro, de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus, rouah*; a voz como poder de verdade”, aponta o estudioso das poéticas da voz Zumthor (2014, p.82).

Ainda conforme Novarina, ao ser lançada do interior do homem através da sua boca, a palavra é capaz de rasgar a matéria abrindo uma fenda e instaurando ali qualquer outra realidade. “O espaço não se estende mas se escuta. [...] a linguagem é o *lugar do aparecimento do espaço*” (NOVARINA, 2009, p.16, grifo do autor). A palavra constrói e desconstrói espaço e tempo, os multiplica e os sobrepõem em existência concomitante: *espaço x tempo*, escreve o autor, ao contrário do tradicional *espaço-tempo*, pois ambos são multiplicados, e o sinal desta operação, o “x”, a cruz virada, é o verbo que os age. Ao atravessar o ar a palavra separa, esquarteja, divide a matéria para abri-la e revirá-la do avesso. Uma nova realidade surge instaurada pela palavra, uma palavra que não nomeia (pois não tem nada a descrever, uma vez que é ela a gênese de tudo), mas que chama, que risca no ar a falta de algo e que traz este algo à existência. É por meio dessa falta marcada pela palavra proferida que a coisa se torna real, mas mantida em suspenso, pois é na efemeridade da duração deste sopro que se sustém tudo aquilo que ele faz e desfaz.

Contudo, não é qualquer palavra que é capaz de tanto. Para tal é necessária a criação poética que não se propõe a trilhar as instâncias usuais da linguagem. É necessária a poesia que busca a todo o momento lapidar a pedra-bruta das palavras em novas formas, que rompa com a linearidade cronológica e geográfica do espaço e do tempo comumente pensados pelo homem. É necessária a escrita que inventa novas possibilidades de uso para a linguagem:

Se procura reencontrar o movimento da língua – recolocá-la em desequilíbrio, religá-la. Porque há momentos em que, na nossa língua, na nossa fala, tem morte. Gelo. Imobilidade, estado cadavérico da linguagem. Um cadáver é terrível, um cadáver não se mexe... Também acontece com a língua de ser um cadáver. E não deve. (NOVARINA, 2009, p.20)

Em meio a este campo de experimentação onde se busca retirar a língua da inércia e manipular a palavra falada para a criação de novos mundos através de seu soar, tomamos a escritora, poeta e dramaturga norte-americana Gertrude Stein como objeto de análise. Mais especificamente seu conceito de escrita dramatúrgica, aonde logo mais chegaremos.

Conforme Moreira (2007), Gertrude Stein (1874-1946), nascida nos Estados Unidos da América, aos 29 anos de idade opta por residir na França. Em Paris, integra um círculo de amizades composto por artistas da vanguarda do início do século XX, dentre os quais se destaca, por exemplo, entre outros pintores de renome, Pablo Picasso. Assim como seus colegas, a escritora também era uma artista de vanguarda em busca de formas inusitadas para a expressão de sua arte, e sua produção literária possui estreita ligação com as artes visuais. Tanto assim que muitos de seus escritos foram classificados por ela mesma, entre outros gêneros, como naturezas-mortas ou retratos.

Seu objetivo, em ambos os casos, era criar formas análogas às das artes visuais por meios verbais, mas não através da mimese convencional. Stein rejeitava a narrativa, a descrição e o diálogo – o arsenal comum do escritor para a representação do mundo empírico fora do texto. Como qualquer escritor, ela iria observar; ela iria escutar; ela iria meditar. Então, em um ousado abandono do comportamento comum do escritor, ela iria organizar suas palavras como diversas pinceladas, frequentemente desafiando a gramática e, portanto, o significado, e organizando padrões que, em seu modo de pensar, correspondiam ao objeto ou à pessoa que havia inspirado a natureza-morta ou o retrato.¹ (BOWERS, 2002, p.122. Tradução nossa)

Neste ato de distanciamento das formas já gastas e em imobilidade da literatura em busca da criação de uma forma de expressão textual em ligação com as artes visuais, Stein desenvolve uma escrita completamente diferente do que se

¹ “Her aim in both instances was to create analogs to visual forms by verbal means but not through conventional mimesis. Stein rejected narration, description, and dialogue – the writer’s usual arsenal for the depiction of the experiential world outside the text. Like any writer, she would look; she would listen; she would meditate. Then in a daring departure from the usual writerly behavior, she would arrange her words like so many brushstrokes, often defying grammar and therefore meaning, and working out patterns that to her mind corresponded to the object or person that had instigated the still life or portrait.”

conhecia até então. Para um rápido panorama das características que permeiam tal escrita, abordamos aqui a tese de Lavallo (2003), que desenvolve uma detalhada análise dos textos da escritora com foco em seus retratos literários. Apesar do recorte específico, os aspectos estudados também podem ser aplicados em linhas gerais às demais categorias de escritos redigidos por Stein, entre eles a dramaturgia, uma vez que ela “não fez mais que transpor para o teatro a lógica artística de seus textos” (LEHMANN, 2011, p.103). Assim, dissecando quatro grandes propriedades da escrita steiniana, Lavallo mostra de que maneira a poeta busca se expressar, manipulando a língua inglesa sob uma ótica bastante particular e a organizando de maneiras distintas das cotidianas. As qualidades analisadas por Lavallo são:

Primeiro: a repetição/insistência: ao repetir palavras, frases, e até mesmo parágrafos inteiros, Stein está buscando insistir para que, através desse ato, surjam novas ênfases, novas possibilidades sonoras e semânticas, modificação de minúcias acarretando o surgimento de toda uma nova visão sobre as palavras.

Segundo: o presente contínuo: nos textos de Stein não há passado e nem futuro. Sem a intenção de descrever ou contar qualquer história, Stein manipula o tempo para que tudo se passe em um eterno presente. Um aqui/agora em constante atualização que busca apresentar algo no momento exato da sua percepção.

Terceiro: a colagem e a fragmentação: Stein joga com a simultaneidade de elementos díspares e com a associação de pensamentos não lógicos, pois os processos de colagem não seguem necessariamente um esquema cartesiano de combinação. Trabalha também com a mescla de diferentes pontos de vista de uma mesma situação colocados simultaneamente no texto, como em um quadro cubista, onde diversos planos da mesma coisa são expostos em um único.

Quarto: a montagem: através da aglutinação de elementos que, muitas vezes, não contêm valor associativo algum, Stein monta seus textos com grande carga de tensão. Reordena a realidade em uma representação abstrata por meio do acúmulo de imagens e aproxima a percepção do espectador do processo de criação original pelo qual passou a artista.

Através destes principais atributos a escrita steiniana se inventa como “uma linguagem que existe fora da sintaxe, das regras e, algumas vezes, fora até do vocabulário da língua inglesa, uma linguagem não tanto de comunicação quanto de expressão [...]” (LAVALLE, 2003, p.145), e funciona de modo a não buscar uma descrição de mundo, mas sim a formar um mundo. Zumthor (2014, p.56), embasado

em outros autores, afirma que este é o ponto chave da linguagem poética: dizer é agir, e o discurso meramente representativo não é mais que um parasita em meio ao discurso poético. Stein não buscava que seus textos *descrevessem* algo, mas sim que eles *fossem* algo, que eles mostrassem o que são *sendo* e não *descrevendo*, desse modo retirando a linguagem da imobilidade e a reinventando:

Usando a linguagem para negar nexos imediatos do significado ou da representação, G. Stein percebeu que deveria *inventar* um modo de mostrar aquilo sobre o que não se pode escrever – escrever *sobre* coisas, tentar explicá-las ou descrevê-las seria um procedimento típico do século XIX. [...] os retratos são discursos menos destinados a dizer, do que funcionar *mostrando* qualquer coisa. Assim, o termo ‘invenção’ é a chave para se compreender o potencial estético dos retratos [...]. (LAVALLE, 2003, p.148, grifos da autora)

Feita esta breve abordagem inicial sobre a capacidade de criação da linguagem e sobre Stein e suas características gerais de escrita, seguiremos agora para uma análise mais específica do conceito de outra de suas categorias textuais criadas ao lado dos retratos e das naturezas-mortas e que, assim como as duas anteriores, também toma aspectos emprestados das artes visuais: a *peça-paisagem*, sua escrita para o teatro. Então, em seguida, passaremos à associação que este conceito apresenta com a ideia de *paisagem sonora* criada por Murray Schafer na década de 1970.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 A PEÇA-PAISAGEM E A QUESTÃO DO SOM

De acordo com Gertrude Stein (1998), as peças que compõem sua segunda coletânea teatral, *Operas and Plays*, são *peças-paisagem*. Elucidando o conceito a autora redige seu texto *Plays*, o qual foi preparado originalmente para uma das palestras de um ciclo que realizou nos Estados Unidos da América e que foi posteriormente publicado. Neste texto, Stein afirma que ao assistir o teatro de seu tempo sentia que a emoção da cena não acontecia em sincronia com a sua emoção como espectadora. Havia uma síncope entre as duas, fato este que a fazia se sentir nervosa e inquieta ao assistir uma peça.

Seguindo com sua argumentação, Stein expõe que ao se ler um livro, por exemplo, se tem controle total do tempo da experiência que se terá com a obra. É possível permanecer quanto se desejar em um detalhe atrativo, ou então voltar e rever partes pelas quais já se passou, ou ainda avançar para capítulos além, etc. No teatro isso não acontece. Há “[...] o inconveniente de nunca ser capaz de começar de novo porque antes de começar já havia terminado, e em nenhum momento você esteve pronto, nem para começar e nem para terminar”² (STEIN, 1998, p.258. Tradução nossa). A ação dramática corre independentemente do espectador e não há como voltar no tempo e rever uma cena já feita para se lembrar de algo que já não se tem mais certeza. Por isso é preciso estar constantemente trazendo à memória uma série de coisas: quem são os personagens, qual a relação entre eles, o que se passou nas cenas anteriores, etc. Isso se torna crucial para acompanhar o que está acontecendo no momento atual da peça. Mas, segundo a autora, este é um dos causadores da síncope entre a emoção da cena e a emoção do espectador. Os dois estão sempre caminhando em tempos diferentes: a peça seguindo em sua linearidade constante em contraposição à plateia voltando sempre ao passado em memória para recobrar fatos e dados.

² “[...] the bother of never being able to begin over again because before it had commenced it was over, and at no time had you been ready, either to commence or to be over.”

Outro aspecto colocado por Stein é que no teatro não há tempo suficiente para que seja desenvolvida uma familiaridade da obra com o público. Isso faz com que não haja excitação numa peça teatral, pois o que torna algo excitante é a quebra da expectativa (o que requer uma familiaridade prévia). Para a autora, na vida real, por exemplo, entre pessoas que já se conhecem, o que faz algo ser excitante é quando alguém age de forma inesperada. Como no teatro ela não conseguia se familiarizar com a obra e seus aspectos devido à maneira como ele ocorria, a excitação não acontecia. Ao fim da peça, ao invés de acabar com uma sensação de *plenitude*, Stein sentia *alívio*. Sobre este aspecto, Moreira elucida porque nos textos de Stein se dá o estranho comportamento dos conhecidos elementos que compõem a dramaturgia:

Desse modo, então, assim como na sua descrição do que seria uma cena excitante na vida real, isto é: aquela na qual todos se conhecem, mas atuam de modo estranho, do mesmo jeito, os elementos que compõem a sua dramaturgia (atos, personagens, cortina, rubrica, luz), embora sejam familiares a todos, nas peças de Stein, atuam de modo estranho, surgem deslocados de seus lugares habituais, exercendo funções que não parecem condizer com o que se espera deles. (MOREIRA, 2007, p.144)

À estes dois fatores Stein acrescenta também que os aspectos visuais da peça a distraiam do texto falado e vice-versa. Considerava difícil acompanhar ambas as coisas em conjunto: “As coisas sobre as quais se tropeçava e eram coisas tanto de ver quanto de ouvir eram roupas, vozes, o que eles os atores diziam, como estavam vestidos e como isso tudo se relacionava com a movimentação”³ (STEIN, 1998, p.258. Tradução nossa). Toda essa combinação de elementos simultâneos em cena exigindo a atenção constante do espectador só fazia aumentar a síncope que Stein sentia entre palco e plateia.

Como um último ponto aqui Stein diz ainda que não há utilidade alguma em uma peça contar uma história, pois todos já sabem e contam muitas histórias, e por isso não há motivo para se contar mais uma. Ela busca, então, contar apenas a essência do que aconteceu, e diz que a essência de suas peças é como a essência de seus retratos (dos quais algumas características principais analisamos anteriormente). Neles, ela conta o que cada um é sem contar histórias. Nas peças, ela conta o que aconteceu, mas, do mesmo modo, sem contar qualquer história.

³ “The things over which one stumbled and there it was a matter both of seeing and of hearing were clothes, voices, what they the actors said, how they were dressed and how that related itself to their moving around.”

Assim, Stein diz pensar o teatro a partir da visão e do som em relação com a emoção e o tempo muito mais do que com uma história e uma ação, e conclui que uma peça deve ser exatamente como uma paisagem: nada acontece, mas os elementos ali dispostos estão todos em relação uns com os outros. Não há uma história a ser contada, pois isso acarretaria a necessidade de constantemente trazer o passado à memória e de se preocupar com um futuro, e “O negócio da Arte [...] é viver no presente atual, isto é o presente atual completo, e completamente expressar o presente atual”⁴ (STEIN, 1998, p.251. Tradução nossa). Argumenta ainda que, uma vez que não é necessário se tornar familiar com uma paisagem, pois os elementos estão ali completamente dados, não há o problema da emoção da plateia estar à frente ou atrás da emoção da peça.

Sintetizando todos esses pontos, Moreira diz que

Ao eliminar da peça o enredo, a história e personagens carregados de subjetividade, passado, biografia, e ao passar a identificar uma peça à ideia de paisagem, Gertrude Stein teria então atingido seu objetivo de fazer da experiência de se assistir a uma peça, um momento no qual a emoção do público e os eventos no palco estarão comprometidos apenas com o presente no qual se desenrola a ação. Se não há história a ser contada, o espectador não precisa se preocupar com a memória do que se passou no palco, nem com a antecipação do que virá a acontecer. O espectador apreende o momento como um todo, assim como o observador de uma paisagem. (MOREIRA, 2007, p.103)

Como praticamente não foram montadas, tamanho o choque e a vertigem que causaram com o ataque aos paradigmas do teatro de seu tempo, as peças de Stein “tiveram mais o efeito de provocações produtivas” (LEHMANN, 2011, p.102). Segundo Danan (2005, p.135), “A concepção steiniana traduz acima de tudo uma distância tomada em relação à ação como fundamento do drama e, ao mesmo tempo, à linearidade sob o signo da qual se coloca, tradicionalmente, seu desenrolar”. Daí a incompreensão que Stein obteve no seu tempo. Seus textos não pertenciam ao campo da reprodução ou representação, como predominavam em sua época, mas se inseriam no campo da invenção como pertencentes a um novo teatro, que só começaria a ser compreendido em uma época muito à frente da sua. Para encenar as peças-paisagem ou conseguir fruí-las como espectador, era preciso primeiro mudar a maneira de se olhar a cena. Lehmann, que identifica a autora como uma precursora

⁴ “The business of Art [...] is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express actual present.”

do teatro pós-dramático, diz que “Em vez de observar o que ocorre no palco com uma tensão nervosa – traduzamos calmamente: dramática –, deve-se observar o palco como se contempla um parque ou uma paisagem” (LEHMANN, 2011, p.103).

Mas a aproximação operada por Stein entre seus textos para teatro e a ideia de uma paisagem nos leva para além da sua conexão com as artes visuais. Sua preocupação com o som do que escrevia é notável para qualquer leitor um pouco mais atento. A maneira como a autora trabalhava e brincava com as palavras para fazê-las soar das mais diversas formas a põe em conexão também com aspectos da arte sonora. “Em Stein, com efeito, ‘a peça-paisagem’ não é apenas imagem de uma paisagem. Ela é poema e (paradoxalmente) música” (DANAN, 2005, p.135).

Já podemos falar de um teatro do verbo e da palavra, em que constata-se, com efeito: o desaparecimento do personagem em proveito das entidades vocais ou de ilhotas textuais sem designação de emissor; a primazia da dimensão sonora e rítmica da linguagem; a repetição coral das réplicas, assim como sua ruptura e sua incompletude. (CHÉNETIER; MARTINEZ, 2005)

Sobre o trabalho com o signo vocal no teatro, Kowzan (2006, p.104) afirma que “A análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes níveis: não somente ao nível semântico [...] mas ao nível fonológico, sintático, prosódico, etc”. Stein parecia estar ciente de tudo isso, pois suas dramaturgias não se encaixam em um molde feito apenas para a inteligibilidade da semântica. Suas peças são desenhadas para agradar ao processo completo que o ouvir do texto pode proporcionar. Segundo Watson (2005), Stein aparentava ter uma forte consciência auditiva e sua atenção tendia a ser ativada pela voz, de maneira que o som geralmente determinava em que ela estaria concentrada. Possivelmente esta condição foi o grande influenciador em sua preocupação por trabalhar com a sonoridade das palavras e a fez se interessar também com o ritmo e com o movimento que descreviam. Para ela era muito importante, além disso, a questão das vozes e das inflexões, das ênfases e das acentuações. Stein brincava com a escrita, e “Se não percebermos as ‘Letras Barulhentas’ de Stein [...], estaremos perdendo algo divertido, bem como matando o significado – ou, falando de modo menos criminal, não dando tanta vida ao significado como poderíamos”⁵ (WATSON, 2005, p.33). Em adição, para

⁵ “If we don’t notice Stein’s ‘Loud Letters’ [...], we are missing something fun, as well as killing meaning – or, less criminally, not bringing as much meaning to life as we could.”

Lehmann (2011, p.104), Stein “Em um grau até então inaudito, emancipa a oração em relação à frase, a palavra em relação à oração, o potencial fonético em relação ao potencial semântico, o som em relação ao sentido”.

E não apenas em suas dramaturgias é possível perceber isso, mas até em seus textos a princípio não pensados para a enunciação oral, mas para a leitura silenciosa, pois de acordo com Zumthor (2014), o que difere um do outro é apenas a intensidade da presença do enunciador. Afinal, ao lermos, também ouvimos uma voz, ainda que interiorizada, e também desenvolvemos reações psicofísicas frente ao conteúdo com que estamos em contato: “o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo” (ZUMTHOR, 2014, p.38). E de acordo com Ong (1982⁶ apud WATSON, 2005, p.31. Tradução nossa) “o mundo do som” é o “habitat natural da linguagem”. “‘Ler’ um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou em imaginação”⁷. Entretanto, como a dramaturgia é uma forma de texto intrinsecamente pensada para a performance (diferentemente dos retratos e das naturezas-mortas escritos pela autora, a princípio), atemo-nos aqui a ela e às suas possibilidades.

Conforme colocado, a preocupação da autora com o som das inflexões, rítmicas, ênfases e acentuações fonéticas daquilo que escrevia em seus textos compostos por repetições, fragmentações, colagens, montagens e em presente contínuo, faz com que suas peças adquiram especial desenvolvimento através do campo auditivo. Talvez possamos afirmar, inclusive, que por meio disso tudo suas peças-paisagem chegam ao ponto de se darem em constantes construções de *paisagens sonoras*, cujo conceito como concebido por Murray Schafer queremos agora trazer para que seja relacionado com a ideia de peça-paisagem de Gertrude Stein.

2.2 A PEÇA-PAISAGEM E A PAISAGEM SONORA E A QUESTÃO DO RUÍDO

⁶ ONG, Walter J. **Orality and Literacy**: The Technologizing of the Word. London: Methuen, 1982.

⁷ “According to Walter Ong, in *Orality and Literacy*, “the world of sound” is “the natural habitat of language.” He continues, “‘Reading’ a text means converting it to sound, aloud or in the imagination”.

Segundo Obici (2008), no decorrer do século XX a atenção dos pesquisadores da música parece ter sido voltada de forma especial ao ambiente. “Diferentes compositores e pensadores abordaram o tema do ambiente sonoro em suas obras, seja como material de criação musical, seja sob a forma de tratados, manifestos, estudos e livros” (OBICI, 2008, p.38). Dentre eles, o músico, professor e ambientalista Murray Schafer publica seu livro *A afinação do mundo*, onde realiza uma ampla análise histórica e atual dos sons que preenchem o ambiente habitado pelo ser humano e cunha o termo *paisagem sonora* para se referir aos campos acústicos aos quais estamos expostos. Segundo ele próprio, uma paisagem sonora é definida como

O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. (SCHAFER, 2001, p.366)

Acrescenta ainda que “Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFER, 2001, p.23). Dessa forma, analisando os diversos sons que compõem a paisagem sonora, seja ela natural ou produzida artificialmente, encontrada no dia a dia ou em situação extracotidiana, podemos estudá-la de forma análoga aos elementos que constituem uma paisagem visual, com a diferença de que se tratam de eventos ouvidos, e não de elementos visualizados.

Esta aproximação entre um conjunto de eventos sonoros em determinado ambiente e a ideia de uma paisagem se coloca de modo similar ao que Stein realiza com seu conceito de peça-paisagem. Ambos associam a apreciação de suas obras à observação de uma paisagem visual e ambos se encontram na utilização do som para a produção de sua arte. Assim como nas peças-paisagem de Stein, nas paisagens sonoras de Schafer também não há a necessidade de se contar uma história. O que se dá é apenas um desenrolar de eventos sonoros em relação uns com os outros. É puramente o observar de um constante suceder de acontecimentos no tempo presente. No entanto, uma diferença se coloca no modo como os dois artistas olham para suas paisagens: Schafer parece depreciar certos aspectos nas paisagens sonoras de uma forma que Stein parece não realizar em suas peças-paisagem.

Conforme Obici (2008, p.43), em se tratando de paisagens sonoras contemporâneas, Schafer desvaloriza os ruídos das máquinas que passaram a tomar

cada vez mais conta do ambiente a partir da revolução industrial, dos grandes aglomerados de pessoas e da poluição sonora causada pelos diversos aparelhos eletrônicos que existem hoje à disposição. Faz uso de forte julgamento de valor sobre as qualidades dos sons e coloca demasiada dose de higiene auditiva em seu ideal de paisagem sonora. Divergindo de Schafer, Obici ressalta a importância que tais sonoridades têm principalmente para estudos na área da comunicação e da arte: sua potência de criação, sua característica de ponto de instabilidade fértil e sua capacidade de ruptura com as estruturas de transmissão de códigos hegemônicos. Como exemplo coloca que a música ocidental ampliou em muito seus horizontes a partir do momento em que passou a incluir em seu trabalho os sons não pertencentes aos tratados estéticos tradicionais.

Além disso, ainda segundo Obici, Schafer lança em outro livro (*O ouvido pensante*) o conceito de esquizofonia para se referir à separação do som de sua fonte produtora ao mesmo tempo que associa o termo à ideia de esquizofrenia: assim como um esquizofrênico que faz tantas conexões em sua mente de forma tão rápida que acaba chegando a um colapso paralisante, o esquizofônico entraria em uma espécie de estado de paralisia auditiva frente à exposição a tantos estímulos sonoros no mundo de hoje. Tal estado poderia se estabelecer a partir da tentativa fracassada de abarcar todo o ambiente sonoro a que se está exposto ou então a partir do anestesiamiento da escuta devido à intensidade do mesmo ambiente sonoro. Entretanto, Obici ressalta que

Ao mesmo tempo que podemos ficar presos em uma espécie de labirinto sônico existe a possibilidade de se escapar e viajar através deles. Pode-se chegar ao esgotamento da escuta, seja pela velocidade infinita ou pela ruptura total, pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios sonoros irrealis, delírios de forças inaudíveis. É nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta. (OBICI, 2008, p.48-49)

Assim, mesmo que Schafer desmereça alguns aspectos das paisagens sonoras hodiernas, fica evidente a potência que tais características possuem no campo da invenção. Stein parecia estar ciente também disso, pois as qualidades de seus textos muitas vezes deixam claro a cacofonia intencional que podem gerar. Levando em conta as próprias definições de ruído organizadas por Schafer (2001, p.367), dentre as quais lê-se “Distúrbio em qualquer sistema de sinais”, seria possível caracterizar os textos de Stein em muitas incidências como tal, pois realizam uma

quebra com a transmissão linguística padrão. Através de suas repetições, colagens, fragmentações, montagens e contínuas atualizações do tempo presente, suas arrojadas construções gramaticais favorecem a criação de sonoridades que tendem a alcançar o público por meios outros que não os dos sentidos lógicos e harmônicos da linguagem comum, muitas vezes criando verdadeiros labirintos sônicos de palavras-ruído por onde o espectador é levado a viajar. Pavis, ao se referir às peças de Stein e de alguns outros autores, afirma que

[...] a partir do momento que um texto é poético (opaco) demais para figurar um referente, ele tende a cristalizar-se e a autocongelar-se [...]. Uma estrutura repetitiva de termos ou de parágrafos produz o mesmo efeito: não entendendo o texto ou a razão da repetição, o ouvinte fica sensível a uma enunciação de massas de palavras ou de frases [...]. (PAVIS, 2015, p.138)

Assim, ao não encontrar uma base sólida de entendimento onde se fixar devido a utilização não convencional da linguagem, o espectador recebe o texto steiniano simplesmente como uma enorme gama de sons. Segundo Watson (2005, p.70-71), a escrita de Stein se encaixa muitas vezes nesse campo onde um referente não se define, pois se dá através de uma constante de signos indecidíveis, uma ruidosa massa de signos que tendem não a cancelar-se em favor de uma interpretação unívoca, mas sim a somar-se:

O contexto frequentemente apaga todos menos um dos possíveis sinais que uma palavra pode nos enviar. Mas as palavras de Stein mantêm seus muitos possíveis sinais, multiplicando ao invés de reduzindo as “ramificações finais” das suas palavras. A escrita de Stein embaralha a lista de correspondências do cérebro.⁸ (WATSON, 2005, p.71. Tradução nossa)

Mas isso está longe de ser uma impossibilidade de fruição das peças de Stein. Em seu texto *Plays* a própria autora relata uma vez em que, ainda jovem e conhecendo pouco do idioma francês, foi assistir a uma peça encenada por uma atriz francesa e foi capaz de fruir o espetáculo apenas através da relação entre som e movimento: “[...] era tudo tão estrangeiro e a voz dela sendo tão variada e tudo sendo tão francês que eu pude descansar naquilo tranquila. [...] Foi para mim um prazer em

⁸ “Context usually deletes all but one of the possible signals a word can send to us. But Stein’s words keep their many possible signals, multiplying instead of reducing the ‘end-ramifications’ of her words. Stein’s writing shuffles the brain’s mailing lists.”

movimento extremamente simples e direto”⁹ (STEIN, 1998, p.258-259. Tradução nossa). Tal apontamento demonstra que a autora não desmerece, mas sim valoriza o prazer que pode se dar baseado simplesmente no ouvir e no ver, mesmo que um sentido completamente lógico não se faça claro durante a experiência.

Quanto a isso, Zumthor (2014, p.64) lembra que o traço básico que define a comunicação poética é a capacidade de gerar mais prazer do que informação, com a função informativa em segundo plano. E Eco também afirma:

Considera-se comumente palavra poética aquela que, pondo numa relação absolutamente nova som e conceito, sons e palavras entre si, unindo frases de maneira incomum, comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro. (ECO, 1988, p.107)

Stein desenvolve a sonoridade de seus textos a ponto de criarem, por si só, independentemente de qualquer significado, um prazer pela escuta. Lavallo (2003, p.70) diz que “Em muitos retratos steinianos as palavras, destituídas do significado imediato que damos a elas, recuperam a pureza primitiva de entidades sonoras e têm na página uma realidade própria”. Isso mostra que Stein organiza as palavras para a criação de mundos sônicos onde é capaz do espectador se perder por completo de qualquer semântica e viajar apenas no ruído que se tornam as enunciações, quase como ao ouvir uma língua completamente desconhecida. Zumthor (2014, p.55) aponta que “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos”. Os textos de Stein proferidos em cena se materializam em som e nos inserem dentro de um espaço textual que chega a ser densamente tátil. Afinal, “A audição é um modo de tocar a distância [...]”, nos lembra Schafer (2001, p.29). E através deste meio de apreensão surge todo um novo mundo de entidades sonoras com que somos colocados em contato.

⁹ “[...] it was all so foreign and her voice being so varied and it all being so french I could rest in it untroubled. [...] It was for me a very simple direct and moving pleasure.”

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das peças-paisagem de Gertrude Stein ativadas por meio da voz somos convidados a passear por intensas paisagens sonoras, verdadeiros mundos sônicos, os quais somos levados a observar a partir de diferentes ângulos, perspectivas e distâncias. Segundo Vinaver, parafraseado por Danan (2005, p.134), é “Como se circulássemos no interior de uma paisagem, livres para tomar esse caminho em vez daquele”. Pois, segundo Danan (2005, p.134, grifo do autor), “entendo que sou eu, leitor ou espectador, que cria o movimento no interior da paisagem e que liga os elementos em *presença* [...]”. Mas o movimento não se dá unicamente pela parte do espectador. Ele se dá em duas instâncias: sim, a do ouvinte que se desloca através da paisagem com suas escolhas, mas também a das palavras que sustentam a paisagem em cena:

É zebrando e fulgurando, caindo, que a palavra emite o movimento: [...] a unidade do movimento é o *verbo*. Jogada, a palavra vibra: ela é seminal, espalhada, dispersada; ela semeia. As palavras emitem sentido em todos os sentidos. [...] Da fonte da linguagem brota sentido, quer dizer espaço – pois, por sentido, é preciso entender *movimentos*, ziguezagues, *emoções*, diretivas, voos, traçados antagônicos, ascensões contrastadas, queda na vertical, ovais direitas, diagonais do solo que desfalecem sob nossos pés de falantes. (NOVARINA, 2009, p.86-87, grifos do autor)

O espectador descreve, assim, um percurso próprio através das sonoridades que se constroem no teatro de Stein, em consciência ativa. Percurso que, de acordo com Zumthor (2014, p.54), é distinto para cada um por ser uma ocupação transitória das lacunas em branco das quais a obra artística é feita, em um movimento nômade, pois o preenchimento feito em um dado instante pode ser modificado já no instante seguinte – a obra vibra e o leitor vibra junto com ela. Nos mundos criados por Stein a imensa possibilidade de fruição dos vibrantes signos sonoros nos mantém em constante movimento em relação a uma paisagem que é vista de modo específico por cada integrante da plateia. “A multiplicidade não permite reações uniformes nos leitores de Stein; somos prevenidos de nos tornarmos máquinas de ler e somos, dessa forma, mantidos vivos e conscientes”¹⁰ (WATSON, 2005, p.71. Tradução nossa).

¹⁰ “The multiplicity disallows uniform reactions in Stein’s readers; we are prevented from becoming reading machines and are thus kept alive and conscious.”

Os textos steinianos vocalizados – com toda a sua enorme gama de sonoridades incomuns construídas através de seus jogos de palavras e ritmos que podem ter seus sentidos alterados a cada repetição, com seus modos de composição textual desafiando o espaço e o tempo, com suas construções linguísticas inovadoras que realizam uma quebra da transmissão convencional da informação – muitas vezes atingem a condição de ruído. Seja pela miríade semântica, seja pela maneira como são arranjadas, as palavras são trabalhadas de forma a perder seu significado primeiro e a atingir o espectador com uma torrente de sonoridades.

As peças de Stein desarmam o público dos métodos comuns de fruição e o coloca livre em meio a um ambiente sonoro completamente desconhecido, onde nem sempre é possível encontrar em que se agarrar ao nível do entendimento, mas onde sempre haverá um contato do sensível minuciosamente pensado para que se crie uma experiência do campo da alteridade. Vivenciar uma peça-paisagem de Gertrude Stein nunca é trilhar duas vezes o mesmo caminho. É se perder em um mundo sônico. É percorrer uma paisagem sonora em perpétua modificação onde cada instante apresenta uma nova bifurcação.

REFERÊNCIAS

BOWERS, Jane Palatini. The composition that all the world can see: Gertrude Stein's theater landscapes. In: FUCHS, Elinor; CHAUDHURI, Una (orgs.).

Land/Scape/Theater. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

CHÉNETIER, Marion; MARTINEZ, Ariane. Gertrude Stein (1874-1946). In: RYNGAERT, Jean-Pierre (org.). **Nouveaux territoires du dialogue**. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005. P. 75-80. Tradução livre de Adélia Nicolete. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/artigos/gertrude-stein-1874-1946>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

DANAN, Joseph. Peça-paisagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 134-135.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-123.

LAVALLE, Luci Maria Collin. **A composição em movimento**: a dinâmica temporal e visual nos retratos literários de Gertrude Stein. 2003. 213 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOREIRA, Inês Cardoso. **Aqui há uma margem**: teatro e exílio em Gertrude Stein. 2007. 401 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STEIN, Gertrude. Plays. In: STEIN, Gertrude. **Stein**: Writings 1932-1946. New York: The Library of America, 1998, p.244-269.

WATSON, Dana Cairns. **Gertrude Stein and the essence of what happens**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.