

CAMINHOS DA ESCUTA: PRESENÇA SONORA E ESCURIDÃO

Ways of listening: sound presence and darkness

Maria Clara Ferrer

Universidade Federal de São João del-Rei

Juliana Mota

Universidade Federal de São João del-Rei

RESUMO

Impulsionado pelo processo de composição e pelas apresentações do espetáculo Motriz, criado por Juliana Mota e Maria Clara Ferrer em 2016, o presente artigo busca demonstrar como a escuridão pode ser pensada como uma rica e importante ferramenta para o trabalho vocal do ator, potencializando aquilo que definimos aqui como presença sonora.

Palavras-chave: Atuação; Trabalho vocal do ator; Escuridão; Presença sonora.

ABSTRACT

Driven by the process of composition and the presentations of the performance Motriz, created by Juliana Mota and Maria Clara Ferrer in 2016, this article seeks to demonstrate how darkness can be thought of as a rich and important tool for the vocal work of the actor, enhancing what we define here as sound presence.

Keywords: Acting; Vocal work of the actor; Darkness; Sound presence.



Possível preâmbulo para adentrar um vasto campo de pesquisa que desejamos chamar de Caminhos da escuta, nosso artigo tem como estímulo o processo de criação do espetáculo Motriz, cuja estreia ocorreu em outubro de 2016 no curso de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei¹.

Experimento para uma atriz, Motriz é uma travessia sonora na escuridão, um concerto para voz e afetos que convoca diferentes modos e texturas da oralidade: canções, falas, choros, risos, soluços e suspiros amalgamados pela escuridão. Em cena, no breu, uma voz-mulher-negra dispara um fluxo de músicas e palavras que invade a memória daqueles ao seu redor. A ausência de visão faz com que não haja separação entre aquilo que se vê e aquilo que se imagina, ou seja, todas as imagens ali produzidas são imediatas e exclusivamente mentais. A imersão na escuridão torna o espaço real e o espaço mental intrínsecos.

Embora não tenha sido uma escolha prévia dentro do processo de criação, a escuridão, uma vez experimentada, revelou-se determinante para a concepção estética e dramática do espetáculo, transformando radicalmente a maneira de dizer o texto e a relação de escuta entre a atriz e o público.

Rompendo com as expectativas visuais do espectador de teatro, a imersão no escuro desnorteia os condicionamentos forjados em nossa escuta funcional cotidiana. Tanto para a atriz quanto para os espectadores, a exclusão do sentido da visão na experiência de Motriz tornava necessária outra forma de escuta de natureza altamente imaginativa, meditativa e extracotidiana por assim dizer, potencializando aquilo que pretendemos definir como presença sonora.

Em busca de uma definição de presença sonora

Não é raro que, ao assistir a um espetáculo de teatro, um espectador tenha a impressão, ainda que a dicção e o volume da voz do ator sejam adequados, de não estar escutando aquilo que é dito em cena, como se a voz ali emitida não ressoasse as imagens produzidas em cena e não repercutisse em sua imaginação, ou seja, como se a voz não fosse suficientemente presente para ser capaz de chamar a atenção auditiva daquele que ouve, suscitando, a posteriori, comentários como: “eu não consegui ouvir o texto”, “o texto não me pegou” ou, ainda, “o que o ator diz não chega até mim”.

Nessas situações, pode-se pensar que a tensão sonora que liga o ator ao espectador é insuficiente para acessar conteúdos íntimos. As palavras chegam vazias, sem referentes, sem imagens, e o som deixa de exercer o que talvez seja a sua função essencial na relação teatral: criar/produzir imagens mentais. A essa capacidade de provocar a imaginação do espectador, de fazer com que este visualize em sua mente aquilo que não é visível no

¹ O projeto, elaborado dentro do grupo de pesquisa CASA ABERTA, conjuga duas linhas de pesquisas: Afetos musicais e arquétipos sonoros e Dramas da percepção e espaços mentais, respectivamente desenvolvidas pelas artistas-pesquisadoras Juliana Mota (cantora e atriz) e Maria Clara Ferrer (diretora e dramaturga), ambas as professoras doutoras do curso de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei e professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição.



palco, chamamos de presença sonora. Nesse sentido, vale notar que a presença sonora não induz uma escuta eficaz e funcional, cujo objetivo seria exclusivamente de decodificar uma mensagem por meio de signos sonoros. A presença sonora, tal como a definimos aqui, abre outros caminhos para a escuta, cria desvios, círculos e inusitados vai e vens imaginativos, fazendo-nos extrapolar a lógica semântica e causal à qual nossa escuta está fortemente condicionada.

Assim sendo, as falhas da atenção sonora vivenciadas em certas experiências teatrais não estão necessariamente ligadas à escuta semântica das palavras ou à inteligibilidade das falas, mas sim a um esmagamento das qualidades físicas da voz assim como de suas características extraverbais, tais como suspiros, ruídos salivares, gaguejos, gemidos, etc. Não é que, retomando aqui uma distinção proposta por Jean-Luc Nancy, deixemos de entender o “sentido sensato” das frases, mas perdemos o “sentido sensível” destas (NANCY, 2002). E são justamente esses aspectos sensíveis da voz, reveladores de fragilidade e da singularidade daquele que fala, que despertam e estimulam a nossa imaginação. O suspiro que escapa entre duas sílabas vem sugerir um cansaço ou um desejo que não pode ser disfarçado. O gaguejo que anuncia o desconcerto do pensamento que se espanta ao falar. A mudança súbita de timbre nos desloca para outra face daquela que se apresenta. A inesperada rouquidão, e com ela a dúvida, daquele que parecia ser tão firme ao se expressar. O esticar de uma vogal desviando uma ideia que subitamente se perdeu no sentir do outro. Tudo isso cria e produz sentidos. São esses desvios, brancos e derrapagens que, traindo o utilitarismo semântico da fala, estimulam a imaginação do ouvinte, dizem além do “sentido sensato” das palavras, ou seja, dizem o que o sujeito não sabe ou não pretende dizer.

Ver e ouvir: uma relação teatral agonística

Esse esmagamento do “sentido sensível” da escuta é muitas vezes acentuado pela influência que a visão exerce sobre a nossa maneira de ouvir. Nessa perspectiva, é interessante notar que o conceito de presença, vastamente debatido nas práticas e teorias teatrais, é implicitamente tido e intuído, por leigos e especialistas, pelo prisma da visão. Corriqueiramente, diz-se que tem presença aquele que atrai os olhares para si, que chama com seu conjunto de gestos e sons a atenção visual, fazendo jus à etimologia do termo espectador (do latim *spectare*, aquele que vê, observa). De fato, pouco se associa a presença à dimensão sonora da representação e pouco se pensa o espectador como um ouvinte. Ainda que a voz participe ao despertar da atenção, ela fica ainda assim submetida à imagem do ser que pronuncia as palavras em cena, ou seja, à fonte semântica e visível do sentido.

Cabe aqui insistir que não é dado que a integração entre o discurso imagético e o discurso sonoro no teatro ocorra de maneira naturalmente harmoniosa. Longe disso, a experiência perceptiva do espectador de teatro é frequentemente marcada por um embate entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve. A experiência teatral induz uma relação de natureza agonística entre o som e a imagem. Quantas vezes, obcecados pelo



gesto repetitivo de um ator em cena ou pelas cores e pelos motivos chamativos de um figurino, não deixamos de prestar atenção naquilo que ele diz. E, inversamente, quantas vezes, ao nos concentrarmos para imaginar aquilo que o ator descreve com suas palavras, deixamos de reparar naquilo que se produz visualmente no palco, ensimesmados com nossas próprias imagens interiores. Não é de hoje que surgem observações desse tipo. Diderot, que muito se interessou pela especificidade perceptiva das diferentes artes, já no século XVIII, descrevia sua dificuldade como espectador de teatro em conciliar aquilo que se via àquilo que se ouvia, sentindo-se obrigado a vendiar os olhos para escutar o texto em cena e “apreciar o discurso sem ver o ator” ou, ao contrário, a tapar os ouvidos e “considerar o ator sem ouvir o discurso” (Tradução nossa. DIDEROT, 1996, p. 532-533).

Gertrude Stein, que tal como Diderot se interessa pela ligação intrínseca entre a composição e a percepção das obras, também aponta para a tal dificuldade em “ver e ouvir ao mesmo tempo no teatro” (Tradução nossa. STEIN, 1976, p. 112-113). Dificuldade esta que o cinema assume e resolve de maneira muito mais efetiva, já que a montagem exige uma consciência contínua e aguda de como imagem e som se combinam a cada momento da composição. Nesse sentido, Stein, já no início do século XX, entrevia na arte cinematográfica uma provocação para o teatro repensar e ousar novas “combinações entre a coisa ouvida e a coisa vista” (Tradução nossa. STEIN, 1976, p. 102-103). É importante salientar que não esperamos que o som no teatro tenha sempre a função de sublinhar e reforçar o que é visto, nem tão pouco esperamos que o discurso sonoro e o visual se fundam em uma mesma direção. Os jogos de tensão entre sons e imagens são bem-vindos, e a consciência do que o embate dos discursos representa para a cena também o é. Ora, como já intuía os dois autores, essa concorrência entre visão e audição, que o teatro muitas vezes assume pouco e mal, pode, de fato, ser encarada como um fator de enfraquecimento do elo da escuta, da presença sonora e, mais abrangentemente, da expansão dos sentidos na experiência teatral.

Contudo, o que descrevemos aqui não é específico à experiência teatral, mas a certos condicionamentos da percepção humana que, de modo geral, revelam uma predominância do sentido da visão. É o que nos explica Michel Chion ao retomar o conceito de escuta causal desenvolvido por Schaeffer. Trata-se da necessidade do sujeito identificar (mesmo que de maneira imaginária), visualmente no espaço em qual se encontra, as fontes, ou seja, as causas do som que ouve. Quando somos surpreendidos por uma sirene ao andarmos na rua, buscamos imediatamente a imagem do veículo que estaria produzindo o som. Inversamente, quando ouvimos um som cuja origem não é identificável no espaço em que nos encontramos, como um assovio numa casa vazia ou um trovão inesperado, ficamos assustados por não termos o domínio visual e causal daquilo que ouvimos. Não ver ou não ser capaz de situar aquilo que se ouve, desnorteia e, às vezes, espanta. A insegurança gerada pela quebra da escuta causal demonstra o quão a visão estrutura, organiza e hierarquiza aquilo que ouvimos em função das localizações, visíveis ou imaginadas, das causas sonoras no espaço.

Ademais, no que diz respeito à emissão da fala, o simples fato de ver aquele que fala já condiciona o sentido daquilo que ouvimos, uma vez que a imagem de seu corpo



já traz um conjunto de informações (idade, maneira de se vestir, porte físico, etc.) que vão inevitavelmente se incrustar no sentido de nossa escuta. Como explica Michel Chion, a nossa percepção sonora é, na maioria das vezes, filtrada por aquilo que vemos (CHION, 2010). E, nesse sentido, vale inclusive notar que grande parte das composições audiovisuais que frequentamos (televisivas, videográficas ou cinematográficas) corrobora, em suas montagens, a submissão do som à imagem, chamada por Chion de audiovisual.

Tanto a escuta semântica, quanto a escuta causal, frequentemente associadas, tendem, portanto, a restringir o espaço imaginativo da palavra, ou seja, a enfraquecer a presença sonora muitas vezes peneirada pela visão.

Ora, o que nos marcou profundamente no processo de criação e nas apresentações de *Motriz* foi justamente como a imersão na escuridão veio transformar a escuta entre atriz e espectadores, obrigando-nos a recusar os reflexos causais e semânticos que guiam habitualmente o nosso ouvir do mundo. O fato de não ver aquela que fala/canta afeta imediatamente a dinâmica auditiva do espectador que, sem o suporte/filtro visual para aquilo que se ouve, agarra-se e se envolve de maneira muito mais íntima com a voz, cujos aspectos físicos e extraverbais expandem-se, potencializando, como analisaremos a seguir, a presença sonora de tal experiência.

Adentrando o processo de composição de *MOTRIZ*, cabe agora evidenciar, pelos aspectos específicos do trabalho vocal da atriz, como a ausência de visão estimula a descoberta de afetos musicais e a sua exploração estética.

Não sentir o olhar do outro cria a possibilidade para o ator se enxergar mais profundamente, e o libera da necessidade de se tornar interessante para ser visto (objeto de apreciação visual). Assim, a exploração dos espaços internos e externos ganha outra dimensão quando a visão é suprimida: as qualidades vibratórias dentro do corpo e amplificadas dentro do espaço são percebidas nas suas mais diversas nuances, como se a escuridão auxiliasse no processo de decupagem das camadas expressivas que compõem a voz e como se os conteúdos íntimos emergissem e se apresentassem/presentificassem naquilo que é dito, naquilo que se sente ao dizer, naquilo que se esconde ao dizer.

MOTRIZ: um concerto para voz e afetos

A dramaturgia do espetáculo nasce de uma investigação com base autofictícia que questiona o espaço-tempo e as formas da memória por meio de figuras femininas, reais e inventadas. Ao longo do processo de criação, foi elaborado um trabalho de escrita autobiográfica batizado pelas criadoras de “Máscaras de si”, uma série de exercícios, envolvendo improvisações textuais, gráficas e cênicas que buscam convocar afetos e provocar vivências ficcionais.

Ao pensar no processo de construção do *Motriz*, pode-se perceber um caminho de libertação do julgamento da visão. Durante os seis meses de ensaio que antecederam o mês da estreia, concebemos um espetáculo para ser visto e ouvido pelo público. Foram criadas partituras corporais, figuras, jogos com objetos, com o espaço e com a luz no espaço. No entanto, sentíamos uma potencialidade sonora não expressa pela cena. Era



como se o universo sensível ativado pelas canções não coubesse naquele corpo que se esgueirava do olhar externo. Num ímpeto de intuição, fomos retirando o olhar da cena. Primeiramente o olhar da atriz foi neutralizado, e o corpo, que antes desenhava por grandes linhas no espaço, começou a externar apenas os impulsos de cada ação. Imediatamente as imagens construídas sonoramente saltaram, e nós pressentimos um caminho possível para a experimentação: a supressão da visão e, conseqüentemente, a supressão do julgamento da visão. O próximo passo seria trazer a sensação que antes estava sendo vivenciada apenas pela intérprete também para o espectador. Retiramos a luz e trouxemos para cena um canal de comunicação novo para nosso processo. Um canal que, excluída a visão, virava via de mão dupla na criação de imagens mentais. Os pelos subindo em determinados momentos, o riso incontrolável pela conexão com a memória do espectador, a perda da noção de espaço que auxiliava a perda da noção de tempo, tudo isso dava caminho para o nosso real encontro: encontro com as memórias evocadas para a cena, com as histórias inventadas e com o campo de reverberação entre nós.

Trabalhar na escuridão liberta da ditadura da imagem, do medo da exposição, da redundância, da falsa conexão. A experiência de colocar em cena um material tão particular e pessoal em tal condição nos levou a entender um caminho de vida em arte que, para nós, chama-se presença. A seguir elencaremos alguns aspectos identificados durante o processo que conjuga impressões e atualiza experiências metodológicas e artísticas apropriadas dos trabalhos desenvolvidos anteriormente com Francesca della Monica (a consciência dos espaços e interlocutores), Mario Biagini (o canto relação) e Ernani Maletta (o teatro e seu inerente jogo entre os discursos).

Escuta interna/escuta externa

Ao suprimir a visão, a audição imediatamente é superestimulada. As noções de espaço, que antes eram coletadas pelas cores e texturas, começam a ser coletadas nos mais infinitos sons apresentados: na respiração da intérprete e na respiração do público, nos pigarros, nas risadas, nos suspiros, nos ruídos de cadeira, nos ruídos externos à sala, no carro que passa longe... e, ainda, nas vozes dentro de nossas cabeças, no coração acelerado pelo encontro, no som das caixas subindo em alguma montanha da memória, no choro na porta do hospital, tudo isso é ouvido novamente, internamente, a cada figura evocada, a cada arquétipo sonoro despertado na atuação. Estamos falando da potencialização da escuta externa e especialmente da potencialização da escuta interna no momento da atuação.

Direcionamento

Outro aspecto sonoro que pudemos observar foi a renovada atenção ao direcionamento da voz e dos vetores desenhados por ela. Sem o reforço da imagem, a precisão do endereçamento torna-se imprescindível para que o processo de comunicação/compartilhamento real aconteça. O que se fala, para quem se fala (partner imaginário,



espectador presente, o céu sobre o teto da sala) e como se fala, questões tão básicas em qualquer processo de relação interpessoal, ganham uma dimensão expandida. Pudemos observar três interlocutores nesse processo, o que claramente nos influenciou na composição final do espetáculo: o interlocutor real (público), o interlocutor imaginado (partner imaginário recuperado das memórias) e o espaço. Como exemplo, podemos citar o momento em que a figura da benzedeira indica à sua cliente/paciente/fiel que ela siga seu caminho: “Agora vai, vai.” No segundo “vai”, indicações como o tamanho do caminho a ser percorrido e a composição desse espaço imaginário serviram para encontrar a forma justa de ordenar a saída. Outro exemplo pode ser percebido quando evocamos a ideia de céu na canção retirada da tradição do congado e atualizada ali em cena pela figura da benzedeira, imediatamente o aproveitamento da acústica da sala, com o direcionamento do som para a parte superior do espaço, do reforço dos harmônicos, torna-se necessário para a criação desse lugar de elevação, de preciosidade sutil despertado pela música.

Em outros momentos, o texto é dirigido ao público que não é visto, mas é parte integrante do processo de compartilhamento vivido ali. “Você quer um pedaço? Quer?”. Existe aí um endereçamento claro, uma pergunta sendo dirigida para alguém. Em contraponto, experimentamos também a possibilidade de se trabalhar com um endereçamento sensorial do som, onde o que evoca o processo de comunicação não é o sentido do texto, mas as sensações que a vibração sonora pode causar no corpo desse nosso companheiro real no momento da atuação. Ela aparece aí como vetores, laços, mantos que envolvem o público e nos auxiliam na busca de uma real conexão.

Jogo de tensões e intensidades

Ao dimensionar a intensidade do som para cada tipo de relação criada, estabelecemos uma palheta de cores que delineiam as relações estabelecidas em cena. Se anteriormente falamos de para onde/quem, direcionamos nossos sons agora falamos de como esse direcionamento nos ajuda na criação de diferentes dimensões de relações. Espaços relacionais diversos são criados e percebemos em Motriz o uso recorrente do que chamamos de espaço íntimo, espaço íntimo compartilhado e espaço público. É interessante perceber que, com cada interlocutor, é possível estabelecer a variação dos espaços relacionais e a coloração de tais nuances que antes era apenas imersão na escuridão. Como exemplo, podemos citar o momento de surgimento da canção Acalanto (Dorival Caymmi) em que a figura canta para uma criança imaginada e, ao mesmo tempo, para o público presente, como se acalmando a mente de todos depois de tantas histórias e informações compartilhadas em cena. Um outro exemplo seria quando um dos espectadores assume para a intérprete o lugar da punição/poder do masculino sobre o feminino e daí um tom de desvelamento público é colocado com suas tensões e revelações possíveis ou, ainda, quando a benzedeira reza sobre sua partner imaginada, e a benzeção gradualmente sai do espaço íntimo e ganha sonoramente o espaço compartilhado.



A liberdade que a ausência da imagem nos trouxe auxiliou em muito na potencialização da presença das diversas formas vocais/vibracionais das figuras criadas anteriormente. Travestir-se de criança, de mulher subjulgada, de mulher empoderada, de mulher experiência, de mulher devaneio tornou-se um jogo que, obviamente, explorava os timbres possíveis naquele corpo que jogava no espaço. Transmutar-se nas variações presentes dentro de cada ser humano, presentes antes mesmo que qualquer ideia de espetáculo seja instigada e, ainda, transmutar-se nas figuras descobertas/criadas dentro de sala de ensaio tornou-se o mote do experimento. Não como se vestissem corpos outros, mas como se descobrissem corpos outros como parte do corpo da atriz. O caminho da autobiografia na cena teatral traz em si tal possibilidade de redescoberta de impressões que ficaram impregnadas na memória, e isso só é feito devido à capacidade de afetar. Travestir-se em um outro que já está impregnado no corpo é um processo de libertação, de ultrapassagem das colunas apolineamente organizadas, da descoberta do lugar arquetípico na presença construída no momento da troca, do encontro. Em tal caminho de redescoberta, timbres antes inimagináveis chegam e tomam conta do corpo entregue ao outro e à escuridão.

Ao revisitar o processo de construção do espetáculo *Motriz*, percebemos uma primeira indicação de possibilidade de investigação para a nossa pesquisa sobre os Caminhos da escuta. Utilizar a escuridão como indicação metodológica para ativar a escuta no intérprete/aluno/artista em formação parece para nós, hoje, uma possibilidade real, experimentada em nossos corpos e capaz de revelar um campo sensível muito fértil. A libertação do julgamento da visão nos coloca num lugar livre de referências causais e acolhe a imaginação, colocando o espectador como cocriador daquilo que é produzido em cena, pois são as suas imagens mentais, os seus caminhos de sensações que completam sentidos possíveis, experiências possíveis para o evento cênico.

REFERÊNCIAS

- CHION, Michel. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2010.
- DIDEROT, Denis. *Lettre sur les sourds et muets*. In: *OEuvres*, Tome IV. Paris: R. Laffont, 1996.
- MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Gallilé, 2002.
- STEIN, Gertrude. *Lectures en Amérique*. Paris: Christian Bourgois, 1978.

