



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p140-155

Em pauta

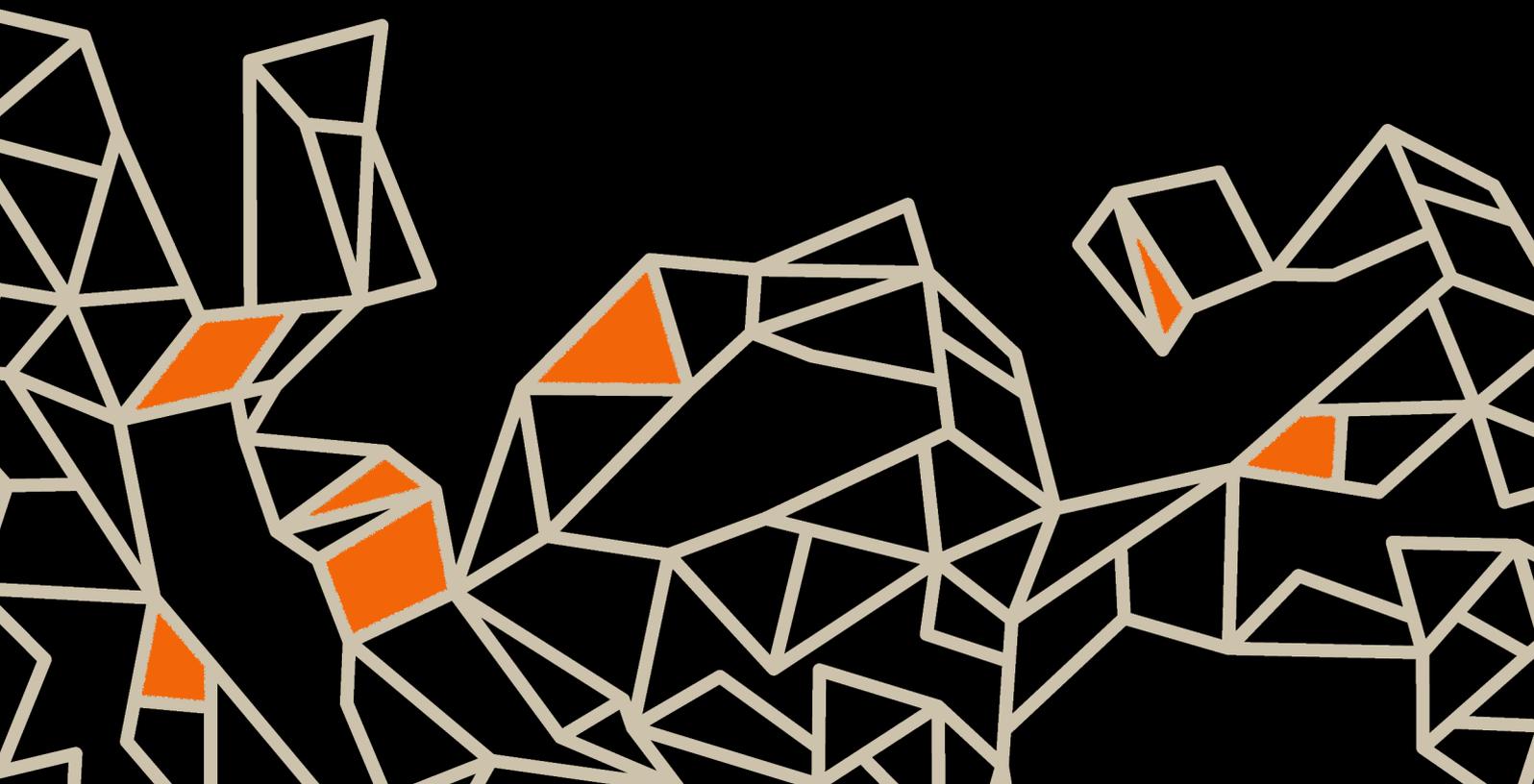
# O ouvinte visionário: a hipótese de um teatro hipnótico

*The visionary listener: hypothesis of hypnotic theater*

**Maria Clara Ferrer**  
**Juliana Mota**

**Maria Clara Ferrer**  
Professora da Universidade Federal de São João del-Rei

**Juliana Mota**  
Professora da Universidade Federal de São João del-Rei



## Resumo

Pressupondo que a produção de afetos e sentidos de uma obra está intimamente ligada à fisicalidade do espectador, analisaremos a situação perceptiva do corpo imerso na escuridão. A presente reflexão nasce com o processo de criação de MOTRIZ, experimento cênico que mergulha o espectador numa travessia sonora envolta pelo breu. Privado da visão, o espectador torna-se um ouvinte visionário. Tendo sua escuta complexificada, seu corpo é diretamente afetado pela potência performativa da voz. Tal situação espectral nos leva a acreditar na existência de um teatro capaz de ativar a produção de paisagens mentais comum a processos hipnóticos.

**Palavras-chave:** Hipnose, Performatividade vocal, Paisagem mental, Escuta, Hipnose, Espectador.

## Abstract

Assuming that the feelings and senses generated by a play are intimately related to the *physicality* of the spectator, we will analyze the perceptual situation of the body immersed in darkness. This reflection is born from the process of creation of MOTRIZ, a scenic experiment that immerses the spectator into an acoustic journey surrounded by darkness. Deprived of sight, the viewer becomes a visionary listener. Having his hearing complexified, his body is directly affected by the performative power of the voice. Such situation leads us to believe in the existence of a theater capable of activating the production of mental landscapes common to hypnotic processes.

**Keywords:** Hypnosis, Vocal performativity, Mental landscape, Listening, Spectator.

Pensar a composição de um espetáculo, sua dramaturgia e encenação, do ponto de vista do espectador, é considerar como a atenção daquele que compartilha a experiência de um evento cênico pode ser acionada, trabalhada e posta em movimento. Pressupomos que a produção de afeto e de sentido provocada por uma obra espetacular está intimamente ligada ao que poderíamos chamar de *fisicalidade* do espectador. Nossos mecanismos cognitivos são incessantemente trabalhados por nosso *environment*, por aquilo que nos



envolve. Se estamos correndo e vendo o horizonte ou se estamos sentados na frente da tela do computador, nossas construções mentais não se darão do mesmo modo. Consideramos, portanto, que as condições físicas nas quais se dá o fenômeno da percepção influem diretamente sobre nossos modos de imaginar, lembrar e nos “emocionar” (no sentido etimológico de colocar para fora movimentos, aquilo que em mim se move). Tal fisiologia do espectador resultaria então de um conjunto de escolhas, determinando as condições físicas nas quais ele evolui, isto é, o contexto ou ambiente de percepção da obra. Infinitamente variáveis e combináveis, essas condições podem remeter ao posicionamento do espectador no espaço (se está sentado, deitado, se anda...), ao lugar de onde e como se vê (às diversas possibilidades de ponto de vista e de texturas visuais) e às diferentes maneiras de ouvir e modalidades de escuta que estas implicam<sup>1</sup>.

Dentro desse mundo de possibilidades, nos interessaremos aqui por uma situação espectral bastante específica: a do espectador que não vê, um oximoro por assim dizer, já que etimologicamente *spectare* significa olhar, ou melhor, se deixa atrair pelo olhar. Esse espectador que não vê poderia também ser definido como um ouvinte visionário, pois, talvez, aquele que não veja anteveja ou veja além daquele que pode ver, intuição essa que, mais amplamente, questiona a relação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê dentro da experiência teatral.

A reflexão sobre os paradoxos e potencialidade desse tipo experiência espectral nasce com a pesquisa que desenvolvemos ao longo do processo de criação do espetáculo *Motriz*<sup>2</sup>, que estreou em outubro de 2016 no seio do grupo de pesquisa Casa Aberta<sup>3</sup>, que coordenamos na Universidade Federal de São João del-Rei. Partitura para uma atriz, *Motriz* instala o espectador em uma situação perceptiva particular na qual o sentido da

---

1 Poderíamos também mencionar o ambiente olfativo que, muitas vezes, atua de maneira íntima na memória sensorial de cada espectador.

2 O projeto MOTRIZ 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 professoras doutoras do curso de teatro da Universidade Federal de São João Del Rei.

3 O grupo de pesquisa CASA ABERTA foi criado em 2012 com o objetivo de investigar as relações entre teatro e música.

visão, amplamente preponderante tanto na vida quanto no contexto espetacular, é obstruído. Durante aproximadamente quarenta minutos, o espectador vive 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 pelo breu. Em cena, uma voz-mulher-negra dispara um fluxo de músicas e palavras que invadem a memória daqueles que estão ao seu redor. A imersão no breu faz que não haja separação entre aquilo que se vê e aquilo que se imagina, ou seja, todas as imagens ali produzidas são imediata e exclusivamente mentais. Espaço real e espaço mental tornam-se intrínsecos. 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* torna necessária outra forma de escuta de natureza altamente meditativa e extracotidiana. O despertar dessa qualidade de escuta nos fez intuir que a relação que estabelecemos com o espectador nesse experimento cênico aproxima-se em muitos aspectos das características de um processo hipnótico.

Há na atitude de contemplação sonora do espectador de *Motriz* uma semelhança palpável com a permeabilidade imaginativa atingida pelo paciente induzido ao estado hipnótico, já que ambos desfrutam de uma intensificação de suas imagens mentais provocada por sugestões vindas de uma voz externa. Tão embrionária quanto estimulante, a presente hipótese não foi elaborada de modo premeditado, mas nasceu no decorrer do processo de criação e, sobretudo, no convívio com o público do projeto, durante e depois do espetáculo. Foi a partir da relação com os espectadores, de suas reações e relatos, que começamos a entrever e apreender o caráter hipnótico despertado pela imersão no escuro. Nesse sentido, vale também ressaltar que, em nosso processo, a escolha da escuridão não foi previamente estabelecida. Durante um longo período dos ensaios, a partitura vocal era acompanhada de uma movimentação cênica visível composta de ações com objetos e variações luminosas. À medida que testávamos essa pré-versão visual e sonora, ficou claro que havia ali uma inflação de sinais e significantes que acabava por saturar a experiência sensorial do espectador, empobrecendo assim a



produção e circulação de sentido da obra. Uma vez que entendemos aquilo que nos parecia essencial, ou seja, a relação direta e imediata entre a voz e o corpo do espectador, fomos podendo gestos, objetos, deslocamentos e efeitos luminosos até chegarmos à escolha radical, e para nós evidente, do breu. Somente então começamos a desconfiar do potencial hipnótico daquilo que estávamos criando.

É comum, por exemplo, que o espectador de um espetáculo do encenador francês Claude Régy, cuja composição repõe sobre a profunda lentidão dos gestos e da fala, expresse ao sair da sala a sensação de ter vivido um transe hipnótico, assim como aquele que se deixa transportar pelas obsessivas repetições e transformações cromáticas da estética de Bob Wilson. Ambos os diretores jogam em suas composições cênicas com procedimentos que transformam a atenção audiovisual do espectador encaminhando-o para um exercício de natureza meditativa distante de uma leitura/escuta semântica das ações cênicas. Há porém, de modo geral, certo pudor na utilização do termo “hipnose.” Assim, tais alusões são raramente desenvolvidas em um âmbito teórico, talvez porque na maioria das vezes a hipnose, confrontando-se a um lugar comum de atividade paranormal duvidosamente científica, é tida como uma atividade mística e exclusivamente subjetiva.

Já seria hora, contudo, de abandonarmos tais dualismos. Pois tanto a fenomenologia quanto a neurociência nos dão atualmente instrumentos para desconsiderar tal preconceito contra a hipnose e, mais amplamente, para repensar o místico, desvinculando-o do religioso e atrelando-o ao mundo físico das sensações. Nesse sentido, seria pertinente (re)lembrar que a hipnose é reconhecida hoje em dia como uma importante modalidade terapêutica, considerada por sua capacidade de expandir o estado de consciência do paciente e evidenciando o poder performativo da palavra no corpo deste. Tanto é que a hipnose é utilizada, há muitos anos e em vários países, como via anestésica para cirurgias.

É sobre a ação direta da voz material, com toda a carga simbólica que ela carrega, sobre o corpo e o imaginário do espectador que propomos discutir aqui, pensando a escuridão não como uma ferramenta da encenação, mas, tal como definira Deleuze, um percepto, um prisma perceptivo capaz de captar e concentrar potências afetivas.

## Iniciação à escuridão ou a indução do espectador

O primeiro convite a abertura para o estado de expansão de consciência se dá na entrada do espectador no espaço com um convite à respiração. Logo que optamos pelo escuro, uma das questões práticas que levantamos seria como fazer o público entrar e se acomodar em meio ao breu. Como adentrar na escuridão? Qual grau de visibilidade e que imagem proporíamos ao público antes de conduzi-lo para a escuridão? Como se daria essa passagem do mundo visível ao mundo invisível? Foi assim que, dentro da composição do espetáculo, o entrar na sala preta tornou-se um acontecimento em si, e não uma simples fase de espera para que os telefones e luzes se apagassem antes do espetáculo começar. Buscamos criar nesse primeiro momento um condicionamento do espectador. Já do lado de fora da sala, a iluminação é filtrada por uma gelatina anil que atenua a luminosidade do lugar de espera, criando uma atmosfera de penumbra e preparando as pupilas que em breve serão dilatadas pelo breu. Ao entrar na sala, e enquanto procura o lugar para se sentar, o público depara com uma mulher etérea que preenche o espaço e respira. Apenas respira. Seus olhos estão fechados, e suas pálpebras, cobertas de purpurina, brilham. Em meio ao breu que a rodeia, ao tulo que a envolve vencendo a gravidade e à fumaça que dilui suas bordas, a mulher recebe um único e frágil faixo de luz e respira. A luz-fumaça treme anunciando sua desaparecimento próxima. Como uma pintura pulsante, a imagem inicial do espetáculo convoca à contemplação e, inevitavelmente, à resignificação. Quais memórias são invocadas? Quais sentidos serão despertados ali? Para onde caminha o pensamento nesse momento sem quinas, circular, onde a única ação é respirar? Lentamente a luz cede à escuridão e só aí a travessia sonora começa.

Pondo a lenta iniciação na escuridão em relação com o processo hipnótico, arriscaríamos aqui falar de indução. Esta única imagem, que chamamos entre nós de imagem essencial, prestes a desaparecer quando o espectador a descobre em meio à escuridão, cria certo magnetismo, como se o olho, não tendo para onde ir, se agarrasse àquilo que ainda pode ver. À medida que as retinas se impregnam da imagem, esta se interioriza, torna-se imagem mental. Trata-se mais uma vez de um fenômeno ótico. Quando fixamos longamen-



te uma mesma imagem e fechamos os olhos logo em seguida, percebemos durante alguns segundos seu espectro fluando em nossos cristalinol.

Induzir significaria aqui imergir o espectador em seu próprio espaço mental, espaço que será afetado pelas sugestões vocais que o atravessarão. Acreditamos, como pudemos constatar em alguns ensaios abertos, que a expansão e a intensificação da atividade imaginária do espectador não se dariam do mesmo modo se subitamente apagássemos a luz da sala. Assim como em um processo hipnótico, são necessários esses minutos, às vezes segundos, de indução para que o sujeito “agarre-se” ao presente.

A imersão no espaço mental não é uma fuga do espaço real, muito pelo contrário, ela só se torna possível quando há impregnação no real. Daí a necessidade de convidar a atenção do espectador (procedimento também utilizado na terapia hipnótica) para o fenômeno essencial da vida: a respiração. A fragilidade da experiência visual que caracteriza o início de *Motriz* faz o espectador atentar para suas sensações e dar maior importância àquilo que Leibniz chamaria de pequenas percepções. “As pequenas percepções são os componentes de cada percepção, elas são como que alfinetes, agulhões – as pequenas percepções –, que constituem o estado da alma por excelência, a inquietude” (LEIBNIZ, 1984, p. 70). O bramido do mar, o vento movendo o moinho, os verdes das folhas, o piscar de um olho, o esvaziar dos pulmões, a aguar da boca... São esses tipos de pequenas percepções que, por não afetarem diretamente nossa memória, não costumam reter nossa atenção; mas isso não significa que não estejam agindo incessantemente sobre nossos corpos, muito pelo contrário.

A expansão do estado de consciência própria ao processo hipnótico passa pela dilatação do sentir, dirigindo a atenção do sujeito para essas pequenas percepções, habitualmente enrustidas. Uma vez trazidas à tona da consciência, essas agulhadas perceptivas tornam-se vibrações sensíveis, ativando aquilo que ontologicamente nos liga em um “presente mais que perfeito” e criando campos de presença de alta potência.

Essas pequenas percepções, pelas suas consequências, são, portanto, de eficácia maior do que se pensa. São elas que formam aquele não sei quê, aqueles gostos, aquelas imagens das qualidades dos sentidos, claras no seu conjunto, mas confusas nas suas partes, aquelas impres-

sões que os corpos externos provocam em nós e que encerram o infinito, aqueles vínculos que todo ser tem com todo o resto do universo. (LEIBNIZ, 1984, p. 68) <fecha citação>

Os relatos e reações do público que vem compartilhando conosco *Motriz* e as sensações que nós mesmas temos a cada vez que revivemos a experiência do espetáculo convergem para esse despertar de pequenas percepções. Acreditamos que isso se dá pela ativação de um tipo de escuta extracotidiano. Essa escuta é provocada pela própria construção dramática da partitura de *Motriz*, assim como pela intensificação da potência performática que a voz da atriz revela na escuridão.

### **A construção de uma paisagem mental: sugestões**

O modo de escuta que buscamos apreender pela experiência de *Motriz* parece estar igualmente vinculado à dramaturgia do espetáculo, que se caracteriza por seu aspecto constelar, trazendo uma visão múltipla, prismática e enigmática da figura feminina em cena. A partitura à qual chegamos é fruto de uma pesquisa que inicialmente buscava retratar figuras femininas através da cultura popular musical, servindo-se, para tanto, de ferramentas autobiográficas. Embora em nenhum momento tenhamos considerado *Motriz* uma peça autobiográfica, seu processo contou com procedimentos que, ativando afetos musicais e memórias pessoais da atriz, permitiram a emergência daquilo que chamamos de máscaras de si. Estranhas e estrangeiras extensões de nós mesmos, as máscaras de si são figuras, reais ou inventadas, que, como os heterônimos de Fernando Pessoa, nos revelam ao mesmo tempo que nos escondem e nos transformam, trazendo à tona algo de nós que não é visível. Tal pesquisa autobiográfica procura formas de falar de si por elos e bordas, ou seja, pelas relações e encontros que nos constituem, por aquilo de que somos feitos. O intuito desse processo não era, portanto, contar a história de vida da atriz, mas aquilo que a liga ao mundo e que, por assim dizer, a move. Por isso, mais do que o autorretrato, o conceito que talvez melhor permeie a concepção dramática de *Motriz* do espetáculo seja o de paisagem mental.

Tal como uma paisagem, a dramaturgia de *Motriz* foi concebida sem que houvesse distinção entre elementos centrais e periféricos ou principais e se-



cundários. Cada componente, seja ele riso, frase, refrão ou suspiro, tem igual importância dentro da composição, por esta não ser estruturada pelo prisma de uma história. Isso não quer dizer que não haja ali um potencial narrativo, ao contrário, muitas histórias são sugeridas, mas nenhuma delas é tida como o fio condutor que guia o espectador de um início a um fim. *Motriz*, em sua estrutura, rodeia, circula, margeia sem revelar um sentido único pretendido, foge da linearidade e da causalidade entre uma cena e outra. Como uma imensa espiral de proposições sonoro-imagéticas, o espetáculo apresenta-se como uma teia de detalhes, uma colcha de “pormenores inúteis”, aqueles que, como descrevera Barthes (2004, p. 184), não se justificam “por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação”. Tal como na desordem de nossos fluxos mentais, vozes se entrelaçam, se esbarram e se atravessam sem pedir licença umas às outras em um caos próprio a um modo de cognição que rejeita os laços causais e aceita inusitadas associações.

Dialogando com o conceito de peça-paisagem projetado por Gertrude Stein, podemos situar *Motriz* dentro do modo de composição que recusa a história como princípio estruturante de sua ação. Em uma conferência proferida em 1934, a escritora norte-americana sugere essa ideia, inspirada pela pintura de Cézanne, de que uma peça pode ser concebida e experimentada como uma paisagem.

A paisagem tem a sua própria constituição e como uma peça afinal também deve ter sua própria constituição e pôr em relação uma coisa com uma outra e como a história não tem importância já que todos nós contamos histórias enquanto a paisagem que nunca mexe mas está sempre em relação, as árvores com as colinas, as colinas com os campos e árvores e todos uns com os outros, qualquer porção deles com qualquer céu e também cada detalhe com outro detalhe, a história só tem importância se você gosta de contar histórias mas a relação existe de qualquer maneira. E é sobre essa relação que eu gostaria de fazer uma peça. (STEIN, 1978, p. 122, tradução das autoras)

Ora, parece importante ressaltar que Stein chega à ideia de peça-paisagem refletindo sobre sua própria atividade de espectadora de teatro, e de quanto ela estava contaminada por um “nervosismo” que a impedia de conciliar e sincronizar o tempo da ação cênica com o tempo de sua emoção. Ao

analisarmos o discurso de Stein, notamos que tal descompasso é gerado pela necessidade de seguir e entender o desenrolar de uma história. Afirmando que para ela a história não tem importância, a autora derruba o preceito narrativo do *mythos*, sobre o qual se constituiu grande parte da cultura teatral no Ocidente.

Na verdade, além de sugerir outra maneira de pensar e compor dramaturgias, a provocação de Stein transforma radicalmente a atitude do espectador teatral. Esta, dentro da tradição aristotélica, está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da intriga. O princípio de causalidade que rege o modelo dramático sugerido por Aristóteles produz no espectador uma constante expectativa, que talvez seja a origem do nervosismo descrito por Stein. Vale então notar que não é apenas um modelo literário do drama que herdamos da *Poética*, mas um modo de composição da ação que estabelece e alimenta uma lógica causal no espectador, isto é, um tipo de atividade espectral baseada na ideia de que estar atento no teatro é seguir o fio da história. Dirigido pela fábula, o espectador aristotélico está sempre atento para o que vai acontecer, está sempre se perguntando como aquilo que vê e ouve naquele momento vai produzir consequências na ação. Com isso, o presente da percepção é sabotado. A escuta gerada por esse tipo de dramaturgia é mediada pela história; há portanto um filtro semântico, uma barreira interpretativa, que faz que os sons e as imagens não afetem diretamente o corpo do espectador.

A partitura de *Motriz* não deixa a possibilidade para que esse tipo de escuta predominantemente semântica se estabeleça. As vozes de cada figura que surge no espetáculo, cada qual com sua qualidade vibracional e nuances composicionais, não buscam dirigir a atenção do espectador para o desenrolar de uma história, mas agem como sugestões, como agulhadas em sua imaginação. Em vez de solicitar uma lógica cognitiva causal e linear, cria-se, tal como em um processo hipnótico, um fluxo autônomo de experiências não dirigidas. Certamente por essa razão, a dramaturgia de *Motriz* encontrou na escuridão o lugar onde existir.

As sugestões que se tecem durante o espetáculo interpelam a imaginação do espectador de diferentes maneiras. Inicialmente por meio de descrições de imagens, como na primeira canção que traz a figura quase escultural de uma mulher, Maria, com uma lata d'água à cabeça, levando uma criança



pela mão enquanto sobe o morro sem cansaço. Não importa o que acontecerá com Maria, a imagem por si só já dilata a capacidade imaginativa de cada um. Cada qual verá a sua Maria com todo o conjunto de detalhes sensoriais que a evocação será capaz de despertar em sua memória. Outra maneira de ativar a atenção do espectador são as sugestões de ações físicas quando a voz, por exemplo, se exalta dizendo “Tira a mão de mim!” ou em outra situação quando diz: “Fica caladinha, você tem que aprender a ficar calada”. O espectador, imerso na escuridão, acaba por tomar o lugar do interlocutor imaginário que a voz cria com suas colocações. Como na relação hipnótica, a voz ressoa diretamente no corpo induzido, sugerindo-lhe uma atitude física. Por fim, essas provocações imaginativas também podem ser lançadas por questões como “O que tem lá fora?”, levando assim de surpresa a atenção do espectador, literalmente, para outro lugar.

A semelhança com os procedimentos hipnóticos que entrevemos surge do fato que a dramaturgia acontece na relação direta com o corpo do espectador, focalizando toda sua atenção para o interior. Assim como explica Erickson (1986, p. 102, tradução das autoras), um dos principais nomes da hipnose: “o paciente desenvolve ele mesmo sua transe hipnótica, ele faz isso escutando-o, e se você for suficientemente interessante, se você fixar sua atenção e sua cooperação, o paciente vai restringir seu comportamento àquilo que você diz”.

### **Performatividade da voz: o aprofundar e o complexificar da escuta**

Em *Motriz*, o elemento decisivo para que haja fixação da atenção e cooperação do público é a imersão na escuridão. Com ela, o espectador torna-se um ouvinte visionário. Tal oximoro permite pensar a atividade do espectador de teatro através da relação entre aquilo que ele vê e aquilo que ele ouve durante a experiência teatral. Não é dado, de modo algum, que a percepção daquilo que vemos em cena se integre harmoniosamente com nossa percepção sonora. Ao contrário, há na experiência espectral própria do teatro uma relação de natureza quase agonística entre a coisa vista e a coisa ouvida. Quantas vezes não tivemos a impressão de não estar escutando aquilo que é dito em cena, como se a voz ali emitida não ressoasse em nossa imaginação

a ponto de produzir imagens mentais? Quantas vezes, ao fixarmos nossa atenção na gestualidade de um ator, deixamos de ouvir o texto falado, ou o inverso? Diderot, assíduo espectador teatral, refletindo sobre o conflito entre ver e ouvir, descreve-se na plateia com os olhos vendados para melhor “apreciar o discurso sem ver o ator” ou, ao contrário, com os ouvidos tampados para melhor “considerar o ator sem ouvir o discurso” (DIDEROT, 1996, p. 532-533, tradução das autoras). Já de olho na linguagem cinematográfica, Gertrude Stein também aponta para a dificuldade como espectadora teatral em “ver e ouvir ao mesmo tempo” (STEIN, 1978, p. 112-113, tradução das autoras), convidando assim o teatro a repensar e trabalhar sobre a tensão audiovisual que caracteriza sua composição e seu modo de percepção.

Ocultar a visão, como ocorre em *Motriz*, é uma maneira possível de assumir e jogar com a complexidade da relação entre ver e ouvir, despertando e estimulando uma escuta visionária, isenta do magnetismo visual que habitualmente guia a nossa atenção auditiva.

Já durante os ensaios, a experiência de não ver aquilo que ouvíamos trouxe a ruptura do que podemos chamar, como Michel Chion (2010), de *escuta causal*. A escuta causal corresponde à necessidade que temos de identificar visualmente no espaço onde nos encontramos as fontes, ou seja, as causas daquilo que escutamos. O fato, por exemplo, de nos assustarmos quando ouvimos um som (voz, trovão, chiados...) cuja fonte não é identificável, revela quanto nossa escuta é configurada pela visão. Esta organiza, estrutura e hierarquiza aquilo que ouvimos em função das localizações das fontes sonoras no espaço. Talvez por isso os grandes míopes, brincando ou não, dizem que também ouvem mal quando estão sem óculos. A maioria das linguagens audiovisuais que frequentamos, e o teatro não deixa de ser uma delas, obedece a essa lógica de percepção, definida por Michel Chion (2011) como *audiovisão*. A *audiovisão* designa um tipo de percepção próprio ao cinema e à televisão, mas que também é vivenciado *in situ*, no qual a imagem é tida como sede consciente da atenção, de modo que aquilo que ouvimos se deixa contaminar por aquilo que vemos. Ou seja, o som na maioria das vezes não é ouvido, mas “ouvisto”. Ora quando o som deixa de ser visto imediatamente passamos a imaginar suas fontes e características. Se uma pessoa em seu escritório de repente se concentra no barulho de buzina que atravessa



a janela, não pode não imaginar o carro que emite este som, seu tamanho, cor, em que rua se encontra, se está parado ou em movimento etc. Foi essa necessidade de imaginar que foi acionada com o impactante apagar das luzes na sala de ensaio, necessidade essa que não recai somente sobre o espectador, mas que é constantemente compartilhada com a atriz. Para aquela que atua, a necessidade de ver aquilo que diz torna-se muito mais intensa na escuridão. Em outras palavras, sua presença vocal é solicitada mais amplamente, como se tudo aquilo que antes fazia parte da partitura visual do espetáculo fosse, agora no escuro, interiorizado, ou seja, mentalmente absorvido e transformado em pulsões vocais no espaço.

Essa transformação, falando agora apenas do ponto de vista daquela que performa em *Motriz*, passa por um processo de compartilhamento da memória nesse espaço nu, que é o espaço da presença vocal na escuridão, num fluxo tão próximo ao fluxo do pensamento, que desperta uma entrada num estado de ação e entrega, muito similarmente ao transe, sensação antes experimentada apenas em práticas ritualísticas (seja dentro ou fora do ambiente teatral). Existe uma partitura do espetáculo, mas existe principalmente a sensação despertada no processo de criação, a abertura para deixar emergir conteúdos inconscientes e depois (mesmo que segundos depois) manipulá-los, trazê-los para a consciência. Tal estado de porosidade na escuridão é libertador como uma chave que abre outra forma de relacionamento com a voz que, ao mesmo tempo, atravessa e é emitida. Catarse. Catarse num corpo que se banha de suor e no líquido que jorra dos poros purga e purifica. Catarse no corpo que ouve e acessa memórias particulares, num corpo que se reconhece no discurso sonoro, verbal e imagético do outro.

Durante o espetáculo, quando já estamos todos mergulhados na escuridão e a travessia sonora inicia, uma partitura de impulsos começa a percorrer o corpo daquela que performa. Das ações criadas anteriormente, quando o espetáculo ainda era para ser visto, permaneceu o desejo de agir no espaço. As grandes sequências transformam-se em movimentos essenciais, como traços originários daquela pintura que resolvemos cobrir com o véu do breu. O fato de cada figura estar repleta de impulsos de ação e de deslocamentos no corpo material pelo espaço faz que o discurso verbal e extraverbal emitido chegue ao corpo do espectador por caminhos diversos. Ora a voz é lançada

para um ponto específico do espaço e atinge o espectador pelas costas, ora é direcionada para o chão e toca seus pés. Ora espectador de *Motriz* é colocado no lugar de *partner* de cena, ora ouve de fora uma confiança íntima feita à um *partner* imaginário. Cria-se, portanto, uma relação íntima na qual o espectador é afetado e trabalhado pela sensação tátil da chegada da vibração sonora em seu corpo. Expandindo pesquisas anteriores, tal trabalho nos permitiu aprofundar a questão do endereçamento do som, nos ajudando a perceber formas de agir sonoramente sobre o corpo do outro.

Identificamos nessa ação direta e imediata do som sobre o corpo do outro um aspecto potente da performatividade da voz. Liberada da tarefa narrativa e do filtro da visão, a voz deixa de ser veículo ou suporte do sentido e torna-se atuante, ou seja, performa. Isso implica também uma forma de enriquecimento da escuta. Observamos claramente no processo de criação de *Motriz* que a escuridão criou efeitos de “zoom sonoro”. No escuro, passamos a ouvir nitidamente camadas sonoras que passavam muitas vezes despercebidas à luz dos olhos. Com a presença do breu, a cognição semântica deixa de ser predominante. Todas as características físicas dos movimentos vocais (timbre, volume, velocidade...) assim como o conteúdo extraverbal (gaguejos, suspiros, ruídos salivares, gemidos...) vêm à tona com a escuridão, como se um microfone estivesse ampliando os “barulhos lá de dentro”, pequenas percepções sonoras para as quais não atentamos no cotidiano.

Isso mudou radicalmente, tanto do ponto de vista da atuação quanto da direção, a nossa forma de trabalhar. Já nos preocupávamos muito menos com o sentido daquilo que estava sendo dito, pois sentíamos que podíamos confiar na potência performativa da voz. Passamos, então, a esmiuçar detalhes, que se tornaram fundamentais, como o dilatar do ruído do sopro gerado por uma apneia ou a escolha de uma sutil mudança de volume entre uma frase e outra... Tudo isso passou a contribuir plenamente para a produção de sentidos e de afetos dentro da composição da obra. Essa complexificação da escuta ficou ainda mais clara quando, ao apresentarmos o espetáculo para um público estrangeiro (não lusófono), pudemos constatar o impacto emocional que o fluxo vocal foi capaz de produzir mesmo sem a camada semântica da escuta.

O espectador imagina quem é aquela que diz aquelas palavras, com aquele timbre e aquela forma de se relacionar com o mundo. Ele evoca da



sua memória e dos seus critérios de relevância mulheres e situações que se permeiam, criando sucessivas paisagens mentais e recomeçando o processo a cada mudança, a cada nova figura apresentada. Inesperadas associações expandem pouco a pouco o seu estado de consciência. Aprofunda-se a cada sugestão, como em processo hipnótico, o espectador no espaço infinitamente grande do seu pensamento.

Ao imergir atriz e público na escuridão, propomos uma saída do nosso cotidiano de leitura de ações e pré-leitura daquilo que está por vir. Compartilhar esse espaço íntimo nos cria a possibilidade de uma Experiência Sensorial Coletiva (ESC), uma saída para a ativação de outras formas de percepção do que acontece dentro e ao redor de cada um de nós. Mente que ativa o corpo e corpo que ativa a mente, juntos, sem dualismos e sem passividades, uma vez que vemos esse espectador como o mais ativo, aquele com que cooperamos.

Ao fim do espetáculo, a voz cessa. Permanecemos no escuro. Um longo silêncio se faz, como um despertar de uma viagem às camadas mais profundas das nossas experiências, o momento que antecede ao desejado aplauso se prolonga. Um tempo preenchido pelas imagens mentais individuais. Um tempo de retorno como aquele necessário para voltar à tona após uma experiência hipnótica. Em todas as apresentações que realizamos até agora, este longo silêncio se reproduziu, como uma tácita escolha resultante da experiência compartilhada. Nesse último momento em que os aplausos cedem, durante aproximadamente um minuto, à necessidade de um silêncio coletivo, temos a certeza de que algo ali desafiou e transformou os condicionamentos perceptivos do espectador.

## Referências bibliográficas

- ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CHERTOK, L. **L'hypnose**. Paris: Payot, 1965.
- CHION, M. **Audiovisão**. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.
- CHION, M. **Le Son**. Paris: Armand Colin, 2010.
- DELEUZE, G. **Le Pli, Leibniz et le baroque**. Paris: Éditions du Minuit, 1988.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1993.

- DIDEROT, D. Lettre sur les sourds et muets. In: *Œuvres*. Tome IV. Paris: R. Laffont, 1996.
- ERICKSON, M. H. *L'hypnose thérapeutique*. Issy-les-Moulineaux: ESF, 1986.
- FÉRAL, J. *Pratiques performatives: body remix*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- FÉRAL J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LEIBNIZ G. W. *Monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MERLEAU-PONTY, M. *La phénoménologie de la perception*. Paris: NRF; Gallimard, 1945.
- STEIN, G. *Lectures en Amérique*. Paris: Christian Bourgois, 1978.
- ZEIG, J. K. *Hypnose ericksoniana*. Campinas: Psy, 1993.

Recebido em 24/04/2017

Aprovado em 27/04/2017

Publicado em 17/07/2017

