

Performance art e teatro contemporâneo como territórios propícios aos corpos vocais queer¹

Daiane Dordete Steckert Jacobs²

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo: Neste texto abordo os territórios da *performance art* e do teatro performativo como ambientes propícios à desestabilização de ações naturalizadas no cotidiano, podendo oferecer certa perda de referencialidade nas representações de vocalidade e gênero em cena. Esta desestabilização é propícia à criação de corpos vocais *queer*, que estranham e estiolam a representação heteronormativa de identidade sexual e vocalidade em performance, subvertendo padrões hegemônicos de representação em prol da apresentação de outras possibilidades de ser/agir. Após a contextualização destes territórios de criação artística e conceituação de performatividade e corpo vocal *queer*, teço algumas reflexões sobre performances de Laurie Anderson, analisando sua prática artística como a prática de um corpo vocal *queer*.

Palavras-Chaves: *Performace art*, Teatro performativo, Voz, Gênero, Corpo vocal *queer*.

Abstract: In this paper I present the territories of performance art and performative theater as environments conducive to destabilization of naturalized actions in daily life. This territories can offer some loss of referentiality in the representations of vocality and gender on stage. This destabilization is capable of creating queer vocal bodies, that weirds and etiolates the heteronormative representation of sexual identity and vocality in performance, subverting hegemonic patterns of representation in favor of the presentation of other possibilities of being / acting. After the context of these territories of artistic creation, I conceptualize performativity and queer vocal body. I also reflect on performances of Laurie Anderson, analyzing her artistic practice as the practice of a queer vocal body.

Keywords: Performace art, Performative Theatre, Voice, Gender, Queer vocal body.

¹ Este texto faz parte da pesquisa de Doutorado em Teatro intitulada “Pequeno Manual de Inapropriações: por um corpo vocal *queer* em performance”, desenvolvida pela autora no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC, PPGT/UDESC, sob orientação da prof^a. Dra. Maria Brígida de Miranda (UDESC) e coorientação da prof^a. Dra. Janaina Träsel Martins (UFSC), tendo previsão para defesa no primeiro semestre de 2015.

² Atriz, diretora e dramaturga; Professora Assistente II na área de Voz/Interpretação do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina; Doutoranda e Mestre em Teatro pela UDESC. E-mail: daiane_dordete@hotmail.com.

Performance Art e Teatro Performativo: espaços de instabilidade de sentidos

Em 1952, um grupo interdisciplinar de estudantes de arte do *Black Mountain College*, nos Estados Unidos, formado por John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olsen, Mary Caroline Richards e Jat Watt apresentou seu *Untitled Event* (Evento sem Título), uma ação artística com algum planejamento (havia ações planejadas – dança, leitura de poemas -, quadros pendurados, instrumentos a serem manipulados, etc.), mas aberto ao acaso do acontecimento na relação com o público. Cage estava estimulado pela recente leitura de Antonin Artaud, e trouxe estas referências para a criação deste *happening* e de outras obras (STOROLLI, 2009).

A proposta de unir diversas linguagens artísticas, como a música, a dança, a literatura e as artes plásticas, em uma espécie de teatro sem *teatro*³, aponta para o caráter liminar que a arte contemporânea passaria a apresentar.

Ao colocar o corpo em evidência e destacar os processos de improvisação para a criação de uma obra aberta em seus sentidos, o *happening* antecipa os elementos que constituiriam a linguagem da *performance art*, que se estruturaria como gênero artístico a partir da década de 1970.

A *performance art* surge então como uma arte inter e multidisciplinar, dividindo a plasticidade e a sonoridade do evento com a atuação do *performer* (tendo influência notável das *body arts* - a partir da década de 1950, que trazem o corpo como suporte artístico). Ela enfatiza a apresentação do corpo e das habilidades do *performer*, conforme coloca Renato Cohen:

O atuante, à medida que não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também que se “mostrar”. E para isso tem que ser algo especial, pois a performance é um “espetáculo”: se eu subo no palco é para mostrar “algo diferente”. (COHEN, 2002, p. 103).

³ No sentido de teatro dramático representacional.

Este “se mostrar” citado por Cohen diz respeito às habilidades específicas de cada artista, levando em conta seu potencial e singularidade na proposta de criação e na execução da mesma.

Assim como o *happening*, a *performance art* coloca em ênfase o processo de ação e transformação da ação na obra, porém com uma estrutura mais definida do que o *happening*. Cohen (2002) define através desta maior elaboração estética a diferença fundamental entre as duas artes.

A arte da performance abraça ainda as novas mídias e tecnologias, criando simulacros e desterritorializando a presença do corpo em sua abordagem liminar: realidade e ficção, ausência e presença, representação e apresentação, significado e sentido, são antes ambivalências (BONFITTO, 2013) do que dualismos trazidos à cena.

Na década de 1970, os estudos sobre *performance art* encontram os *Performance Studies*, que estudam as ações humanas em várias situações, não apenas artísticas.

Os *Performance Studies* (Estudos da Performance), que tem como um de seus expoentes o americano Richard Schechner, trazem como foco o estudo das ações humanas não só na arte, mas também nos rituais, nas atividades cotidianas, nos esportes, ou seja, em qualquer contexto de interação social.

Tal campo de estudos emerge na década de 1960, e abrange os mais diferentes campos do conhecimento, tais como psicologia, antropologia, sociologia e arte.

Schechner, especificamente, é um grande referencial para a área por ter promovido tanto a aproximação dos estudos teatrais aos estudos antropológicos quanto por ter criado o primeiro departamento de Estudos da Performance, na Universidade de Nova Iorque, em 1980, reconfigurado a partir do então Departamento de Drama. Suas pesquisas trazem colaborações

de diversos professores do departamento, tais como Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, Michel Kirby, Diana Taylor, Peggy Phelan, entre outros.

Tanto Richard Schechner quanto Marvin Carlson fazem uma análise das relações estabelecidas entre diversos campos do conhecimento, pesquisadores e obras nos estudos da performance. Schechner, em seu *Performance Studies: an introduction* e Carlson em *Performance: uma introdução crítica*, apresentam um amalgamado de pesquisas que colocam em evidência as ações humanas.

As artes incluem-se nestas pesquisas, com foco para as artes performativas, que colocam o corpo e as ações em evidência. A estas ações de performance, Schechner nomeou *comportamentos restaurados*, ou seja, ações repetidas e treinadas, intencionalmente ou espontaneamente (ensaiar uma performance, cozinhar).

Em todas as situações de performance, Schechner (2003, p. 26) destaca as quatro instâncias que podem estar presentes: “Ser; Fazer; Mostrar-se fazendo; Explicar as ações demonstradas.”. Estas instâncias dizem respeito a toda ação, pois:

ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe [...]. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance. (SCHECHNER, 2003, p. 26).

Performatividade

Tanto na *performance art* quanto nos *Performance Studies* a performatividade passa a ser um conceito essencial para a análise das ações humanas.

Em seminário⁴ proferido no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC, Edélcio Mostaço (2011) apresenta a evolução do conceito de performatividade. Ele afirma que em 1955, John Austin proferiu uma série de conferências intitulada *How to do things with words* (Como fazer coisas com palavras). Nestas conferências, o autor demonstrou o potencial de ação da língua (“Sim, irei ao seu show”, “Eu prometo ser fiel”, “Vou te matar”), nos acordos verbais feitos através da linguagem.

Seu discípulo, John Searle, deu prosseguimento às investigações das funções da linguagem iniciadas por Austin e criou o conceito de *speech act* (atos da fala), para se referir a este potencial performativo da língua. Porém, tanto para Austin quanto para Searle, a performatividade da língua designaria um potencial de ação, e não a ação em si. Ambos relacionavam este potencial com o teatro e com a ideia de falsidade, fingimento, e nesta relação entre realidade e ficção, o performativo seria um ato falso.

Mostaço (2011) explica também que na década de 1960, o filósofo francês Jacques Lyotard reinterpretou o conceito de performatividade, inserindo outras quatro instâncias para sua análise: a psicanálise de Lacan, a sociedade do espetáculo de Guy Debord, a desmontagem do sujeito cartesiano e a ascensão das novas mídias.

A crítica estruturalista feita por Lacan ao pensamento de Freud relaciona a construção da personalidade com as dinâmicas interativas na sociedade e na cultura.

A análise de Guy Debord refere-se à transformação que o sistema capitalista ensejou em nossas relações: relacionamos-nos mais com imagens e representações (dinheiro, bolsa de valores) do que com seu referente (o sal, pagamento original do salário?).

⁴ Seminário proferido em 17.05.2011, no Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis, integrante da disciplina *Estética, teatralidade e performatividade*. A disciplina, com carga horária total de 60 h, foi ministrada no primeiro semestre de 2011, com seminários temáticos proferidos pelo professor Mostaço e seminários analíticos realizados pelos alunos. Além de meu caderno de anotações de aula, utilizo nesta pesquisa o material escrito pelo professor para projeção em sala através de *datashow*, que chamo de fichário do autor. O arquivo foi cedido por ele aos alunos durante o curso. Nas citações diretas, utilizo tanto as anotações de meu caderno de notas quanto os textos do fichário do professor, designando-o como autor das falas em ambas as situações, pois as notas foram tomadas por mim procurando manter a fidelidade de sua exposição.

A desmontagem do sujeito cartesiano é relacionada por Mostaço a vários filósofos como Marx, Nietzsche, Freud e Lacan, Bakhtin e Foucault, que questionaram as relações entre sujeito e sociedade em diferentes aspectos.

As novas mídias multiplicam e aceleram as possibilidades de comunicação, promulgando que:

[...] a performatividade designará não mais uma operação falsa ou ficcional, mas a própria dinâmica das performances em geral, marcando a dimensão viva e ativa de todas as performances, especialmente quando pensamos que toda a realidade social é construída. (MOSTAÇO, 2011, s/p).

Para o autor, Lyotard abandona o sentido depreciativo do termo performatividade cunhado por Austin e Searle para adotar a realidade do *simulacro*.

O simulacro seria a simulação de algo (*simile*), e foi empregado pela primeira vez por Platão, em sua *Alegoria da Caverna*. Assim, o conceito de mímese, que traz o referencial para sua representação, teria o simulacro em suas extremidades, de infra ou ultrarrepresentação, que poderíamos relacionar de um lado com a comédia, o grotesco e o caricato (ultrarrepresentação) e de outro com a defasagem do referencial (infrarrepresentação). A *performance art* e o teatro contemporâneo geralmente habitam este território *estiolado*, de infrarrepresentação.

Mostaço apresenta ainda outras leituras a partir do conceito de performatividade, como as de Paul de Man, que relaciona o performativo com um estranhamento entre gesto e atuação, e a de Judith Butler, que define o gênero como um ato de citação constante, ou seja, de repetição, e por isso o gênero seria performativo. Já Derrida utilizaria o conceito para se referir ao fenômeno citacional como “[...] perversão da linguagem, especialmente quando evidencia sua teatralidade.” (MOSTAÇO, 2011, s/p).

A partir dessas análises, Mostaço conclui que performatividade pode se referir a três situações: ao modo de executar a ação, ao modo de estranhar a ação e também ao modo de estiolar (debilitar/imitar/citar/perverter) a ação.

Em relação ao modo de executar a ação, coloca-se, portanto, em foco o processo, a transformação de algo na ação (quer o corpo, o espaço ou o objeto) para que ela se realize. Ao estranhar a ação, deslocamos algo de seu contexto habitual, natural (porque contratual, naturalizado). Ao estiolar a ação, subvertemos seu modo de desenvolvimento, a ponto de perder-se o referencial da mesma.

Matteo Bonfitto (2013, p. 175) cita Hans-Thies Lehmann para reconhecer que mesmo as vanguardas do início do século XX (com exceção, segundo os autores, dos surrealistas) ainda apresentavam em suas obras mais radicais um caráter “[...] essencial do teatro dramático, na medida em que permanecem fiéis ao princípio da mimese da ação”.

Neste sentido também, Mostaço (2011, s/p) afirma que na estética naturalista, a performatividade enquanto subversão e valorização do procedimento da ação é quase imperceptível, porque é disfarçada na naturalização criada no contexto da obra.

Érika Fischer-Lichte em *The transformative power of performance* (2008) propõe uma estética do performativo que atravessa as artes do século XX, colocando os processos artísticos, o *como fazer*, no centro das investigações das artes. No teatro, a partir da década de 1960 o performativo passa a designar um espaço de processo e compartilhamento entre artistas e audiência, e não de obra acabada e observação passiva.

Josette Féral (2008) cunha o termo *Teatro Performativo* para se referir à centralidade da performatividade no teatro contemporâneo. A influência da arte da performance no teatro transforma atrizes e atores em criadores e executores de suas ações:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua recriação permanente. Uma *estética da presença* se instaura. [...] Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o *teatro aspira a produzir evento, acontecimento*, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma *mimesis* precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2008, p. 209).

No teatro contemporâneo/performativo, avesso a narrativas lineares e personagens factíveis ao desenvolvimento da ação dramática, a *como x artista cria/performa sua obra* diz respeito à performatividade da mesma.

No trabalho atoral, a performatividade se refere ao modo de fazer os desdobramentos de seu *eu* em cena, relacionando-se diretamente às habilidades criativas do atuante, e no caso da encenação, ao jogo da cena que se constrói na inter-relação de todos os elementos do espetáculo, incluindo o corpo vocal do *performer* e da audiência. Em ambos os casos há a busca pelo novo, o original em relação a si mesmo e a sua arte.

Josette Féral contextualiza a atuação no teatro contemporâneo, influenciada significativamente pela *performance*, na seguinte perspectiva:

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, destruindo, reconstruindo seu eu (*moi*), sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com o seu corpo e sua voz em cena. (FÉRAL, 2008, p.83).

Neste sentido, performatividade pode também sugerir a *transformação*, a mudança, a imprevisibilidade, a alteração e instabilidade dos sentidos criados em cena, tanto por atuantes quanto por outros elementos da encenação.

Por um corpo vocal *queer* em performance

Para Paul Zumthor (2010) e Adriana Cavarero (2011 e 2012), um corpo vocal é uma voz que se corporifica no corpo e no espaço. Assim, ela existe indissociada do próprio corpo, materializando-se no corpo e no espaço e estabelecendo relacionalidade com os outros corpos vocais. O corpo vocal ressoa no atuante e no espaço, toca, gera afecções, comunica-se através de sua existência com ou sem palavras (linguagem vocalizada).

O *queer* é um campo de estudos das Teorias de Gênero, ou Teorias *Queer*, que aborda a desconstrução das relações naturalizadas entre sexo (anatomia) e gênero (identidade sexual), fugindo de padrões heteronormativos (e binários – homem x mulher) de representação de gênero. O *queer* é o estranho, um termo inicialmente usado como xingamento, em sua função pejorativa, que foi subvertido e esvaziado de sua significação ofensiva, e atualmente é utilizado como denominador desse campo de estudos.

Para Judith Butler (2004), os corpos *queer* trazem relações dissonantes entre seu sexo anatômico-biológico e suas representações de identidade sexual. Ela cita, por exemplo, as travestis, que subvertem padrões naturalizados de representações de gênero ao dissociar sexo e gênero em suas roupas e performances.

O gênero seria então performativo, criado através da repetição de atos de gênero (ações do corpo vocal), ações de reinscrição e recitação que constroem corpos vocais engendrados como *naturais*. A naturalização deste engendramento leva a subjugações de gênero no cotidiano, que podem ser percebidas em relações discriminatórias e preconceituosas. Historicamente, toda a luta do movimento feminista, desde o século XIX, visa o empoderamento de mulheres e posteriormente de todos aqueles não identificados com o sistema heteronormativo e patriarcal (o masculino como o universal) na constituição das sociedades e suas relações políticas, econômicas e culturais.

Nas artes da cena, o rompimento com a naturalização dos corpos vocais engendrados é potencializado na *performance art* e no teatro performativo.

Mostaço (2011, s/p) afirma que os Estudos da Performance abordam os atos de repetição do comportamento restaurado, enquanto a *performance art* abarca os atos de execução desse comportamento, ou um ato originário/inaugural, como gesto original. A *performance art* seria assim um campo crítico da performance, que questiona normatizações e naturalizações de comportamentos, deslocando as ações de sua ordem e espaços referenciais, legíveis e legitimados.

Assim, o território da *performance art* e do teatro performativo aparece como um espaço potente na desestabilização de ações naturalizadas. O deslocamento de ações referenciais e o fomento aos sentidos instáveis na obra podem permitir um espaço de criação *estranhado*, estiolado, dissonante às normatizações de representação de voz e gênero em cena: um espaço de desconstrução.

Cavarero (2011) aponta como a retórica grega, a partir de Aristóteles, destitui a parte corpórea (voz) do pensamento (*logos*) em prol de um sistema de controle da fala: a retórica define a forma mais eficaz para o discurso, em suas palavras, gestos e vocalidade, com a finalidade de convencer o ouvinte. Além de supervalorizar o *logos* em detrimento da vocalidade, Aristóteles conceitua a voz (*phoné*) como voz significante (*phoné semantiké*), subjugando a produção de voz (dimensão feminina - corporal) à produção de linguagem (dimensão masculina - política)⁵.

A voz e a palavra na performance e no teatro contemporâneo fogem da relação hierárquica da retórica (um texto para uma voz, uma voz para um texto), da mimesis do cotidiano (do realismo/naturalismo) e criam sentidos em cena deslocados do referencial do universo empírico: voz e palavra geram universos autorreferenciais, que ultrapassam o *logos* engendrado

⁵ Na Grécia Antiga as mulheres não tinham poder político e eram julgadas como intelectualmente limitadas. A relação entre a corporeidade e a dimensão feminina e a racionalidade e a dimensão masculina se dá neste contexto, que atribui ao domínio masculino do *logos* o poder político, em detrimento da esfera corporal (e vocal) relacionada à natureza e à falta de controle: mulheres (reprodução), animais, etc. (CAVARERO, 2011).

e atuam no espaço e no corpo da audiência. A voz e a palavra geram corporeidade e acontecimento.

Fischer-Lichte afirma que na performance

Os artistas não restringiram suas vozes para servir como o meio da linguagem. Em vez disso, a voz se fez ouvir por si própria. A voz de auto-serviço não implica necessariamente uma dessemantização, como tem sido dito muitas vezes. Pelo contrário, o polimorfismo da voz liberou uma multiplicidade de significados nas palavras. Ela apenas complicou uma interpretação sem ambiguidade, mas não destruiu a inteligibilidade linguística como um todo. Com cada respiração, a voz também, se não em primeiro lugar e principalmente, dirigiu a atenção do ouvinte para as suas próprias qualidades especiais e expressou a corporeidade do sujeito enquanto colocada-no-mundo-para os outros.⁶ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 128).

Assim, mesmo sem existir como referencial no cotidiano de espectadores, a voz em cena imprime sua presença, materialidade e corporeidade, do corpo do atuante para o corpo da audiência, através do espaço, e cria sentido, conforme coloca Fisher-Lichte:

A materialidade da voz revela a materialidade da performance em sua totalidade. A voz captura tonalidade assim como ela ressoa no espaço; ela enfatiza corporeidade, pois deixa o corpo através da respiração; marca espacialidade, porque seus sons fluem no espaço e entram nos ouvidos dos espectadores articulando assuntos iguais. Através de sua materialidade, a voz já é uma linguagem, sem ter que primeiro se tornar um significante.⁷ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 129-130).

⁶ "The artists did not restrict their voices to serve as the medium of language. Instead, the voice made itself heard for its own sake. The self-serving voice did not necessarily imply a de-semantization, as has often been claimed. Rather, the voice's polymorphism released a multiplicity of meaning in the words. It only complicated an unambiguous interpretation but did not destroy linguistic intelligibility as a whole. With each breath, the voice also, if not first and foremost, directed the listener's attention to its own special qualities and expressed the subject's bodily being-in-the-world to others." (Tradução minha).

⁷ "The materiality of the voice reveals the performance's materiality in this entirety. The voice captures tonality as it resounds in space; it emphasizes corporeality because it leaves the body through respiration; it marks spatiality because its sounds flows out into the space and enters the ears of spectators and articulating subjects alike. Through its materiality the voice already is language without having to first become a signifier." (Tradução minha).

A voz já é linguagem e corpo antes da palavra articulada, sem necessitar de um argumento claramente exposto ou de um referencial conhecido para criação de sentido e experiência artística.

A arte da performance, e seus desdobramentos no teatro performativo, permite pensar em uma vocalidade performática e dotada de corporeidade, instável, que desestabiliza padrões culturais de representação em cena, e conseqüentemente, põe em xeque a cena logocêntrica e as representações heteronormativas de gênero, que invocam e reiteram padrões hegemônicos de identidade sexual. Um território propício a desterritorializações, um local potente para corpos vocais *queer* em performance.

Neste contexto, um corpo vocal *queer* seria um corpo vocal potente na materialização de sua corporeidade, afectante, e desestabilizador das naturalizações de vocalidade e gênero em cena. A performance, que substancializa o tempo presente, inscreve-se em um tempo-espaço de desaparecimento constante. Assim, o corpo vocal *queer* pode desestabilizar a unicidade de sentido no processo de exposição e transformação da ação em cena.

O corpo vocal *queer* de Laurie Anderson

Uma dentre tantos artistas que habitam o território da arte da performance, desestabilizando as relações naturalizadas entre vocalidade e gênero é a americana Laurie Anderson.

Instrumentista, cantora, poeta, dançarina, artista visual, compositora e performer, Laurie Anderson também é uma artista interdisciplinar. Nasceu em 1947, nos Estados Unidos, e continua produzindo CDs e realizando shows e performances até a atualidade⁸.

⁸ Para maiores informações, conferir o site da artista: <http://laurieanderson.com>.

Dentre seus inúmeros trabalhos, farei uma breve reflexão do *clip* que lhe rendeu fama na década de 1980, *The Superman*, e da música que dá título ao álbum *Big Science*, de 1981, para inferir sobre a criação da artista de um corpo vocal *queer* em performance.

O clip da música *The Superman* pode ser considerado uma videoperformance, pois traz Anderson executando uma série de ações performáticas, com intermediação de diversas tecnologias, como efeitos de iluminação, vídeos, imagens, sombras e outros elementos que criam um ambiente *high-tec*.

O que mais impressiona é que sua voz apresenta um excedente de efeitos de equalização (alteração dos parâmetros do som/voz) o tempo todo, mesmo durante o trânsito entre o canto e a narração da letra/texto. Um timbre metalizado compõe com o arranjo vocal minimalista de fundo, que repete sempre a mesma nota, mantendo a divisão rítmica inalterada e criando uma espécie de mantra sobre o qual a voz “cibernética” de Anderson canta e fala.

A figura andrógina da cantora é acentuada pela presença simultânea de seu corpo com cabelos curtos e terno e seu mantra vocal de fundo, em tonalidade médio-aguda. Este mantra é ainda contraposto pelo timbre equalizado na narração, distorcido e médio-grave, criando um duplo de Anderson. Sua persona aponta para um estereótipo do gênero masculino na dimensão visual de seu corpo vocal, que é dissonante em relação à vocalidade engendradora (região médio-aguda para mulheres e médio-grave para homens), desconstruindo clichês de gênero.

Já em *Big Science*, Anderson inicia a faixa com a mimesis vocal do uivo de um lobo, que com a devida equalização chega a pôr em dúvida sua fonte sonora (lobo real ou Anderson?). A experimentação da corporeidade da voz se dá em Anderson na exploração de diversas possibilidades de vocalização, com ou sem palavras.

Aqui também a artista experimenta o livre trânsito entre a voz falada e a voz cantada, na narração de acontecimentos, impressões e diálogos que a letra da música/texto da obra traz. O

timbre não sofre alterações de qualidade, mas efeitos como *delay* (eco) são explorados. Há também a mimesis do som do relógio cuco (*coo-co*) ao marcar a hora nos entremeios da canção.

Anderson cria nestes em outros experimentos um espaço onírico composto por sua voz e música minimalistas, que constroem uma paisagem sonora para o ouvinte.

A respeito de Anderson e de outros artistas contemporâneos a ela que também realizavam experimentações com voz falada/cantada e tecnologia, Fischer-Lichte (2008, p. 128) afirma:

Tais momentos [de experimentações vocais] não foram produzidos apenas por meio de técnicas vocais específicas, mas também - especialmente nos casos de Anderson, Galás e Moss - através da mídia eletrônica, que ampliou ou multiplicou a voz, de modo a distribuí-la fragmentada e distorcida através do espaço, transformando o espaço auricular em uma paisagem sonora.⁹

A tecnologia aponta para a ambivalente relação entre presença e ausência do corpo vocal (representificado e reiterado pelo vídeo), e para a duplicação da presença deste corpo na cena. Anderson também utiliza sintetizador ao vivo em suas apresentações, o que destaca ainda mais a voz mediatizada, porque além de amplificada por sistema eletrônico a voz tem seus parâmetros alterados, desnaturalizando sua produção.

Então, o corpo vocal é dissociado para ser novamente associado na sobreposição da presença física e da presença mediada pela tecnologia em cena. Essa duplicação ratifica a performatividade da obra, instaurando um simulacro hipertextual.

Sua persona *crossking* evoca a representação do gênero masculino, e sua vocalidade virtualizada gera um espaço de estranhamento em relação a sua persona, oferecendo ambiguidade à representação de gênero pela subversão da naturalização heteronormativa do

⁹ “Such moments were not only produced through specific voice techniques but also – especially in the cases of Anderson, Galás and Moss – through electronic media, which amplified or multiplied the voice so as to distribute it fragmented and distorted across a space, thus transforming the aural space into a soundscape.” (Tradução minha).

corpo vocal. Anderson desloca voz e gênero de seus lugares-comuns de engendramento, estiolando os referenciais de identidade sexual e vocalidade em seus vídeos.

Considerações finais

A arte da performance e o teatro performativo podem ser considerados espaços de criação autorreferencial, na medida em que cada obra cria seu próprio universo a partir das relações entre as singularidades criadoras dos artistas e o acontecimento artístico, destacando-se o jogo da cena/performance e a experiência partilhada por artistas e público durante a obra.

Nestes territórios, os atos originais de (re)criação infrarreferencial e autorreferencial, possibilitam a busca por um corpo vocal *queer* em performance, que explore outros espaços para a produção de vocalidade e outras possibilidades de ser e agir em cena, desnaturalizando os corpos vocais engendrados na arte.

Referências

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

_____. The Vocal body: extract from A Philosophical encyclopedia of the body. In: *Qui Parle: Journal of Critical Humanities and Social Sciences*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2012, Vol. 21, No. 01 p. 71-83. Translated by Matt Langione (do original em italiano).

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução: Lígia Borges. In: *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, n. 8, p. 197-210.

FISHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Oxon: Routledge, 2008.

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo a cena: a performatividade. In: MOSTAÇO, Edécio et al (org.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 15-47.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London and New York, Routledge, 2002.

_____. O que é Performance? Trad. Dandara. In: *O Percevejo* – revista de Teatro, crítica e estética. Programa de Pós-Graduação em Teatro/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003, ano 11, n. 12, p. 25-50.

STOROLLI, Wânia M. A. *Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical*. Tese de Doutorado em Artes, USP, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.