

Vaga Carne: Voz e Dramaturgia de um “Corpo Cenário”

Flávia Andresa Oliveira de Menezesⁱ

Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís/MA, Brasil

André Luiz Antunes Netto Carreiraⁱⁱ

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - *Vaga Carne: Voz e Dramaturgia de um “Corpo Cenário”*

O presente trabalho traz um olhar sobre a atuação, mais especificamente sobre a dramaturgia vocal e corporal tecida pela atriz Grace Passô para composição da personagem Voz no filme *Vaga Carne*. Compreende-se o trabalho vocal a partir da apreciação pela escuta, levando em consideração as proposições de Chion, que classifica em “escuta causal”, “escuta semântica” e “escuta reduzida”. Discute-se a proposição dramaturgical de “corpo cenário”. Dá-se destaque a algumas discussões importantes presentes no texto dramaturgical, tais como gênero e construção social do corpo. A metodologia parte de uma intenção de um exercício de reflexão e fruição aprofundado de espetáculo artístico feita a partir de apreciações do filme *Vaga Carne* no Vimeo da Embaúba Produções, no Canal do YouTube FilmesCultBr e no I Encuentro Virtual Mujeres Afro en Escena 2020, realizada com base em uma pesquisa descritiva e explicativa em um estudo de caso com abordagem qualitativa. Os principais resultados alcançados apontam para a percepção de *Vaga Carne* como uma obra de Teatro Contemporâneo construída em um terreno híbrido no qual se encontram as linguagens do cinema e do teatro, fecunda em discursos e discussões de relevante importância na atualidade, bem como em seus processos de composição e atuação.

Palavras-chave: Corpo. Voz. Atuação. *Vaga Carne*. Cinema.

Abstract - *Vaga Carne: Voice and Dramaturgy of a “Scenery Body”*

This work brings a look at acting, specifically at the vocal and body dramaturgy woven by actress Grace Passô to compose the character Voice in the movie *Vaga Carne*. Vocal work is understood from the appreciation of listening, taking into account Chion's propositions, which he classifies as “causal listening”, “semantic listening” and “reduced listening”. The dramaturgical proposition of “scenery body” is discussed. Some important discussions present in the dramaturgical text are highlighted, such as gender and social construction of the body. The methodology is based on the intention of an exercise of reflection and in-depth enjoyment of an artistic spectacle based on appraisals of the film *Vaga Carne* on Vimeo by Embaúba Produções, on the YouTube Channel FilmesCultBr and on the I Encuentro Virtual Mujeres Afro en Escena 2020, held at from a descriptive and explanatory research in a case study with a qualitative approach. The main results achieved point to the perception of *Vaga Carne* as a work of Contemporary Theater built on a hybrid terrain where the languages of cinema and theater meet, fertile in discourses and discussions of relevant importance today, as well as in their processes of composition and acting.

Keywords: Body. Voice. Acting. *Vaga Carne*. Movie theater.

Resumen - *Vaga Carne: Voz y dramaturgia de um “Cuerpo Escenográfico”*

Esta obra aporta una mirada a la actuación, más concretamente a la dramaturgia vocal y corporal tejida por la actriz Grace Passô para componer el personaje Voice en la película *Vaga Carne*. El trabajo vocal se entiende desde la apreciación de la escucha, teniendo en cuenta las proposiciones de Chion, que clasifica como “escucha causal”, “escucha semántica” y “escucha reducida”. Se discute la propuesta dramaturgical del “cuerpo escenográfico”. Se destacan algunas discusiones importantes presentes en el texto dramaturgical, como el género y la construcción social del cuerpo. La metodología se basa en la intención de un ejercicio de reflexión y disfrute en profundidad de un espectáculo artístico a partir de valoraciones de la película *Vaga Carne* en Vimeo da Embaúba Produções, en el Canal de YouTube FilmesCultBr y en el I Encuentro Virtual Mujeres Afro en Escena. 2020, realizado a partir de una investigación descriptiva y explicativa en un estudio de caso con enfoque cualitativo. Los principales resultados alcanzados apuntan a la percepción de *Vaga Carne* como una obra de Teatro Contemporáneo construída sobre un terreno híbrido donde se encuentran los lenguajes del cine y el teatro, fértil en discursos y discusiones de relevancia hoy en día, así como en sus procesos de composición y actuación.

Palabras clave: Cuerpo. Voz. Actuación. *Vaga Carne*. Cine.

Introdução

O principal objeto deste artigo é refletir sobre potências relacionadas com a experimentação vocal na cena, considerando-se a relação corporalidade / voz como suporte da criação. Para empreender essa reflexão, tomamos como objeto de análise o filme *Vaga Carne*¹, de Grace Passô e Ricardo Alvez Jr.

As experiências criativas de *Vaga Carne* partem do texto dramático homônimo escrito por Grace Passô, que também atua e dirige tanto a montagem teatral como a cinematográfica. É relevante assinalar, como ponto de partida, o fato de que essas experiências cênicas podem ser relacionadas tanto com a experimentação criativa contemporânea, como com a representação de uma ação politicamente significativa.

Vaga Carne foi primeiramente encenada no teatro (2016) e logo ganhou forma no cinema (2019, 45'). No formato de peça teatral, circulou por diversas cidades e festivais do Brasil, conquistando vários prêmios nas categorias dramaturgia e atuação. Já a obra audiovisual foi exibida pela primeira vez na 22ª Mostra Tiradentes e no Festival de Berlim, integrando a Mostra *Forum Expanded*², pouco antes da pandemia instalada em março de 2020. A obra fílmica pode ser acessada nas plataformas do Vímeo³, Looke⁴ e na página da Embaúba Produções⁵, de forma paga, e também pôde ser apreciada gratuitamente por tempo determinado no “O festival Arte como respiro” do Itaú Cultural⁶, no *I Encuentro Virtual Mujeres Afro en Escena 2020*⁷ e no SP Cine Play⁸.

A versão audiovisual é classificada pela direção como uma “transcrição” do espetáculo teatral, com roteiro de Grace Passô, e foi dirigida por ela e por Ricardo Alves Júnior. O trabalho de vídeo preserva o mesmo texto da peça, mas com algumas mudanças no trabalho de encenação, que percebemos com base na leitura de Cunha (2018), que

¹ Para uma rápida aproximação do espetáculo, sugerimos assistir ao trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WXzXGYAlSpw>.

² <https://www.otempo.com.br/diversao/vaga-carne-sera-exibido-no-festival-de-berlim-1.2288156>

³ <https://vimeo.com/418185205> - acesso em 10/08/2021

⁴ <https://www.looke.com.br/filmes/vaga-carne> - acesso em 10/08/2021

⁵ <https://embaubafilmes.com.br/locadora/vaga-carne/> - acesso em 10/08/2021

⁶ <https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/festival-arte-como-respiro-quarta-edicao> - acesso em 10/08/2021

⁷ <https://www.presidencia.gov.br/bicentenario/wp-content/uploads/2020/12/Mujeres-Afro-en-Escena-2020-Programa.pdf> - acesso em 10/08/2021

⁸ <https://abcine.org.br/site/spcine-play-promove-pre-estreia-gratuita-de-vaga-carne/> - acesso em 10/08/2021

desenvolveu uma análise da peça em sua pesquisa monográfica, realizando muitas descrições das cenas. No entanto, não daremos destaque a essas diferenças, uma vez que o objetivo aqui não é fazer uma comparação entre as duas obras.

Neste texto, ocupamo-nos do filme por se tratar de um produto criativo que se define pela hibridez de linguagens (teatral e cinematográfica) que se cruzam na encenação, baseado em um processo de construção das corporeidades e sonoridades que dialogam com os recursos audiovisuais. Também destacamos a importância de que o texto original traz reflexões atuais assentado em um viés contemporâneo que coloca em evidência discussões como processos de construção de identidades e alteridades; apropriações do corpo feminino; e as noções de comunidade e de fala.

Quanto ao termo “transcrição”, é preciso observar que se trata de uma palavra formada pelo prefixo “trans” mais o substantivo “criação”. Segundo o dicionário Aurélio *Online*, o prefixo “trans” indica “através de, além de”. Portanto, é possível perceber que, mesmo que já haja um produto criativo inicial (obra dramatúrgica e teatral), a mudança de linguagem artística demanda um processo de criação que parte de uma obra sem se prender a ela, produzindo, assim, especificidades em relação à primeira e ao mesmo tempo mantendo um vínculo entre ambas as montagens.

Julio Plaza discute um procedimento que intitula e define da seguinte forma:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas, o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (Plaza, 2003, p. 71).

Nessa perspectiva, a “transcrição” é um tipo de tradução que possui duas etapas: “a leitura e a invenção”, o que não se restringe apenas a produções literais, mas pode ser pensada entre as diferentes linguagens. Porém, é preciso considerar que “não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvido” (PLAZA, 2003, p. 72). Ou seja, há aspectos a considerar, que são os signos da linguagem receptora da obra traduzida, o que possibilitará a invenção com base nos referenciais obtidos na leitura. Nesse sentido, a tradução e, por conseguinte, a transcrição, diferenciam-se da transposição.

Para se compreender melhor essa diferença, trago o olhar de Tosin (2011) sobre a teoria de Plaza:

compreendemos a transcrição como a tradução que se caracteriza pela criação de traços similares àqueles que a obra original apresenta, ou seja, que a imita através de uma nova forma, com características semelhantes à original, fazendo lembrá-la. O resultado é uma tradução que estabelece analogias com a original, sem o comprometimento de tentar sê-la em outro meio (Tosin, 2011, p. 47).

Interessante perceber o processo de “transcrição” na relação entre cinema e teatro em uma perspectiva histórica. Monteiro (2011) destaca que o cinema surge articulado ao teatro; no entanto, em seu desenvolvimento, há um processo de tensionamento entre as duas artes, e um processo de “negação do teatro” para a “afirmação da sétima arte”. Quando vemos uma criação estética que se propõe a uma “transcrição”, é possível olhar as fronteiras e pensá-las não como muros, mas como avenidas. Claro que esse processo não é novo, mas é interessante notar numa perspectiva da pesquisa entre linguagens.

Assim, cabe reafirmar que nesse escrito a abordagem é apenas em relação à encenação do filme, e de todo modo, partimos principalmente da reflexão sobre aspectos relacionados com as relações entre a dramaturgia corporal e a voz. Assim partimos das seguintes questões: Como o corpo, a voz e o texto são trabalhados e articulados na obra fílmica *Vaga Carne*? *Quais as principais questões de interesse aos debates socioculturais contemporâneos a obra levanta?*

Como metodologia, desenvolvemos uma pesquisa descritiva e explicativa em um estudo de caso com abordagem qualitativa (Gil, 2002). Como procedimento, realizamos um exercício de leitura da obra artística e em um processo reflexivo apoiado em fundamentação teórica, o que resultou em uma fruição aprofundada do filme *Vaga Carne*. A coleta de dados se apoiou em múltiplas apreciações da obra com fins de percepção das ações que serviram de base para as descrições utilizadas no trabalho de forma a aproximar o leitor do material analisado, bem como na leitura do texto dramaturgico.

O filme *Vaga Carne* foi gravado em um teatro. Suas cenas se passam no palco, na sala de máquinas e na plateia, formada por algumas pessoas (todas negras) que em alguns momentos deslocam-se também no palco. Ele conta a história de uma Voz que invade matérias. No tempo-espaco no qual ocorre a encenação, ela invade um corpo de mulher (Carne). Em seu histórico de invasões, estão cremes, patos, cachorros, estalactites, café... Seres vivos e não vivos, mas cada lugar apresenta uma experiência⁹. Em sua jornada pela carne, a Voz investiga

⁹ Interessante perceber que essa é uma situação absolutamente real, considerando a natureza invasora do som, que precisa de meios materiais para se propagar. A onda sonora passa pelas coisas, e a materialidade delas afeta a sua velocidade de propagação.

os espaços internos, manipula suas gestualidades, descobre um feto, envolve-se com as descobertas que faz sobre essa Carne, provoca e por fim decide ir embora.

Neste artigo buscamos pensar diferentes aspectos que se relacionam a corpo, voz e texto. Assim, intuímos como foi tecida a dramaturgia sonora e corporal da atriz Grace Passô no filme, relacionada à proposta de iluminação cênica e aos enquadramentos de câmera. Também refletimos sobre outras temáticas de relevância do texto, tais como gênero e a construção social do corpo. Desenvolvemos este estudo fazendo uma descrição de diversas ações que se desenrolam no filme e apresentando percepções sobre elementos da atuação e o diálogo com alguns referenciais teóricos para pensar não só o trabalho técnico vocal, como também algumas das discussões de interesse sociocultural presentes no texto.

Importante destacar aqui que muito do que será apresentado foi analisado a partir do que chegou pela escuta, ou seja, em atenção à ambiência sonora e ao texto dramaturgico, fazendo o exercício de leitura auditiva com base na classificação dos modos de escuta enumerados por Michel Chion, que são as seguintes:

Causal listening, the most common, consists of listening to a sound in order to gather information about its cause (or source). When the cause is visible, sound can provide supplementary information about it; for example, the sound produced by an enclosed container when you tap it indicates how full it is (Chion, 1994, pp. 25-26)¹⁰.

Assim, quando no texto falamos sobre as impressões espaciais somadas às características do corpo que produz essa voz, estaremos trabalhando no nível causal. Considerando as análises de Pierre Schaefer, Chion destaca um nível chamado escuta reduzida:

Pierre Schaeffer gave the name reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning. Reduced listening takes the sound - verbal, played on an instrument, noises, or whatever - as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else (Chion, 1994, p. 29)¹¹.

Nesse sentido, quando tratarmos especificamente sobre a materialidade dos sons, suas características tímbricas, ritmo, etc., teremos exercitado a escuta reduzida.

¹⁰ A escuta causal, a mais comum, consiste em escutar um som, a fim de reunir informações sobre sua causa (ou fonte). Quando a causa é visível, o som pode fornecer informações sobre ele; por exemplo, o som produzido por um contêiner fechado quando você toca nele indica o quão cheio ele está) (Chion, 2008, p. 27).

¹¹ Pierre Schaeffer designou por escuta reduzida a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som - verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro - como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa (Chion, 2008, pp. 29-30).

O próximo aspecto elencado pelo autor, é a escuta semântica, em que destaca o seguinte:

I call semantic listening that which refers to a code or a language to interpret a message: spoken language, of course, as well as Morse and other such codes [...] Obviously one can listen to a single sound sequence employing both the causal and semantic modes at once. We hear at once what someone says and how they say it. In a sense, causal listening to a voice is to listening to it semantically as perception of the handwriting of a written text is to reading it (Chion, 1994, p. 28)¹².

Considerando esse aspecto, quando estivermos tratando dos processos de compreensão do texto dramatúrgico - que é influenciada pelas características semânticas e pela maneira como a sonoridade verbal é emitida pela atriz -, estaremos então trabalhando a partir do nível semântico, que será o mais explorado neste artigo.

Em diferentes segmentos do artigo, o leitor verá destacados aspectos relacionados a esses níveis de escuta. Fizemos uma “fruição de obra artística”, e nesse exercício olhamos para essas diferentes nuances da percepção sonora, portanto da voz, aliando, claro, uma leitura sobre alguns elementos mais vinculados à visualidade, como apontado mais acima. É dispensado observar que não temos pretensão de esgotar aqui as possibilidades de abordagem, haja vista que nosso objetivo é evidenciar aquilo que chama atenção de nossa experiência auditiva e visual.

É importante dizer que existe uma tensão que vincula o espaço de escuta (não proporcionado pela personagem Voz) e o espaço de escuta relacionado com o vínculo obra/espectador. Tal observação é relevante para que possa refletir sobre as relações entre o produto fílmico considerando as condições de difusão na atualidade.

As diferentes possibilidades de acesso a plataformas de *streaming* e a intensificação das ações de exibição *on-line* aceleradas pela pandemia de COVID-19 (2020-2021) permitem que pensemos ainda no processo de apreciação do filme *Vaga Carne* mediada pela tecnologia disponível em casa. Isso porque uma experiência audiovisual que, seguindo o fluxo normal, seria possível em primeira instância (e por um determinado tempo), apenas nas salas de cinema, no contexto atual pôde chegar mais rápido a públicos em diferentes localidades.

¹² Livre tradução: “Chamamos escuta semântica àquela que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse. [...] Evidentemente, a escuta causal e a escuta semântica podem exercer-se paralela e independentemente numa mesma cadeia sonora. Ouvimos simultaneamente aquilo que alguém nos diz e como o diz. A escuta causal de uma voz é, de resto, para a sua escuta linguística, um pouco o que a percepção grafológica de um texto escrito é para a sua leitura” (Chion, 2008, p. 29).

Assistindo de suas residências, esses públicos puderam desenvolver uma relação mais aproximada com o filme por meio do ciberespaço, favorecendo modos de escuta que perpassam ainda pelas relações que são estabelecidas entre os corpos e as mídias.

O filme ficou disponível *on-line* em seções assíncronas, assistidas a conveniência de quem alugou (no caso das plataformas pagas), e em seções síncronas (no caso dos festivais, em que foi exibido a grandes públicos, sem que houvesse aglomerações)¹³. Nessa perspectiva, penso a escuta em relação ao grau de imersão do espectador na experiência de apreciação utilizando a noção de “corpo plugado”, de Santaela (2003, p.202), que destaca: “são os usuários que se movem no ciberespaço enquanto seus corpos ficam plugados no computador para a entrada e saída de fluxos de informação”. Portanto, essa relação mediada pelo computador e em casa possibilita um outro estado de escuta e atenção ao evento cênico, sobretudo quando fazemos uso do fone de ouvido, uma vez que se amplia o estado de imersão na obra, pois “quanto mais o sistema técnico for capaz de cativar os sentidos do usuário e bloquear os estímulos que vêm do mundo exterior, mais o sistema é considerado imersivo” (Santaela, 2003, p. 202). Nesse caso, conforme as classificações da autora, há a “imersão por conexão”.

Assim, nos perceber enquanto corpo plugado em um processo de imersão por conexão em uma obra cinematográfica nos permite voltar o olhar para a relação criação-apreciação artística na contemporaneidade e como ela vem sendo cada vez mais ampliada no ciberespaço, onde não existem fronteiras na comunicação, em um espaço no qual ao mesmo tempo, enquanto indivíduo, posso estar conectada a milhares de pessoas e ainda assim perceber o evento na solidão do meu lar.

Essa consciência nos possibilita compreender de forma bastante clara as nuances tratadas no filme *Vaga Carne*, tanto no que se refere aos aspectos semânticos do texto, quanto no que diz respeito aos aspectos sonoros que se direcionam mais para a sensibilidade e assim olhar a inter-relação entre público e privado nas temáticas que a obra aborda.

Esses aspectos nos remetem à frase de McLuhan (1964): “O meio é a mensagem”, sobre a qual Santaela faz a seguinte consideração:

¹³ Atualmente pode ser acessado pelo *YouTube* no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=HZ3zLQHAWMI&t=297s>

McLuhan estava justamente se desviando da tendência nas teorias da comunicação de sua época que separavam, de um lado, o modo como a mensagem é transmitida, de outro lado, o conteúdo da mensagem. Ao colocar ênfase nos meios, McLuhan insistia na impossibilidade de se separar a mensagem do meio, pois a mensagem é determinada muito mais pelo meio que a veicula do que pelas intenções de seu autor (Lunenfeld, 1999, p. 130 apud Santaela, 2003, p. 116).

Claro que essa afirmativa de McLuhan sobre a determinância do meio não pode ser tomada literalmente, pois é apenas um dos aspectos do processo de comunicação. Santaela faz uma crítica a essa supervalorização do suporte, destacando que as mídias “são simplesmente *meios*, isto é, suportes materiais, canais físicos nos quais as linguagens se corporificam e através dos quais transitam, [...] veículos são meros canais, tecnologias que estariam esvaziadas de sentido não fossem as mensagens que nelas se configuram” (Santaela, 2003, p. 116). E propõe que a mídia e mensagem sejam igualmente consideradas cada qual com sua função no processo comunicacional: a mídia é por onde a mensagem chega e a mediação acontece a partir dos signos que a mensagem contém.

No entanto, devemos reafirmar que o meio e sua materialidade também modulam os significados das mensagens, pois, podemos facilmente perceber a diferença de valores nas mesmas imagens quando veiculadas por um canal de tv aberta, ou por um canal de *YouTube* ou *Twitter*. Assim, pode-se considerar que existe uma relação dialética entre o meio e a mensagem, na qual nada funciona de forma neutra.

Quando o filme *Vaga Carne* é disponibilizado na *web*, seja por meio da hospedagem em plataformas de *streaming* ou na difusão em eventos de cinema, os seus produtores estão, ao mesmo tempo, apropriando-se dos processos de socialização dos produtos artísticos disponíveis na atualidade, possibilitando que a obra torne-se mais rapidamente conhecida por um número maior de pessoas e abrindo espaços de discussão da obra em face às leituras de mundo (pois a maioria dos festivais prevê espaços de conversa). Aqui, vemos então a importância do meio (ou dos meios), mas, mesmo assim, ele sozinho não é suficiente para uma compreensão completa da obra.

Da mesma forma, quando uma obra teatral é “transcriada” para outro campo artístico - neste caso o campo cinematográfico -, os seus produtores não só experimentam processos de intersemiose, como também colocam em discussão as próprias linguagens artísticas e as territorialidades a elas associadas. Desta forma, pode-se dizer que isto contribui para a expansão de pesquisas que vêm sendo realizadas no campo do teatro e da tecnologia. Como

destacado anteriormente, a relação entre teatro e cinema não é algo novo, mas experiências criativas como *Vaga Carne*, nas quais diferentes matrizes se fundem e se tencionam, estimulam pesquisas e processos compositivos, e ainda, nos permitem percorrer territórios que podem sempre ser atualizados.

Ações Dramatúrgicas entre Voz, Corpo e Texto

A partir deste ponto, trazemos à baila algumas reflexões sobre o texto, voz e corpo tendo como base a descrição de determinadas ações cênicas da atriz Grace Passô no filme *Vaga Carne*. Assim, mesmo que o olhar se direcione à atuação, é impossível desvencilhá-la dos recursos técnicos que estão nesse entorno, haja vista que influem bastante na leitura e compreensão das narrativas.

Como mencionado, o cenário apresentado na dramaturgia é o corpo de uma mulher (no caso, da atriz Grace Passô) que uma Voz (personagem), ente independente e autônomo, invade e habita. No filme, a noção de ação corporal da atriz é deslocada a um outro lugar, pois, como já aludido, o corpo não está enquanto personagem e sim como cenário. A atriz constrói o seu trabalho de atuação na perspectiva de um corpo híbrido, que, por um lado é objeto, pois é cenário e, por outro lado, é um “organismo”. Cristiano Rodrigues, quando reflete sobre o campo ampliado da cenografia, nos chama atenção para o fato de que

Quando o mundo real é apropriado pelo evento cênico, essa noção de representação se transforma. O limite entre o que é real e o que é teatral torna-se opaco. [...] O cenário, que se constitui a partir da apropriação de espaços alternativos encontrados pela cidade, funda-se nessa noção de apresentação. Suas possibilidades de apropriação tornam-se ainda mais variadas, e o lugar da encenação teatral adquire mais fluidez e versatilidade (Rodrigues, 2016, p. 92).

O autor desenvolve seu pensamento olhando para as todas as possibilidades de cenário na cidade, e, em *Vaga Carne*, o corpo dos habitantes figura como mais uma. Esse corpo do cotidiano é espaço de acontecimentos múltiplos. Assim, no filme é realizado um deslocamento de uso e funções que serve tanto para pensar a teatralidade dos corpos como para refletir sobre suas construções sociais.

O texto dramatúrgico no espetáculo ocupa um lugar de protagonismo juntamente com a dramaturgia vocal da atriz. Nesse caso, a atriz também é a dramaturga e acredito que esse fato gere importante efeito nas relações entre a ação vocal e o texto. O trabalho de vocalização

configura-se como uma outra camada de relação de Grace Passô com o texto dramaturgico. Enquanto percurso criativo, o trabalho vocal de atriz se funda na escritura dramaturgica e na construção de uma ambiência sonora - e o resultado criativo surge do encontro entre a voz da escritora, da leitora e a da atriz na sala de ensaio.

Blackout

[...] vozes existem sim. E invadem matérias. E são vorazes pelas matérias. Ontem entrei em você, coisa. Mas você não lembra. Lembra? Lembra sim (Passô, 2018, p. 17).

No início do filme há um *blackout*. Ouvimos apenas o texto dito de forma cadenciada e bem articulada pela Voz, o timbre vocal da atriz é grave e soproso, com forte uso do registro de peito, explorando espaços de ressonância na garganta. Nesse momento inicial, a ação vocal já apresenta a personagem Voz, suas percepções, seu temperamento, suas experiências. É forte, descolada, investigativa, cheia de certezas, dominante.

Temos uma voz *off*: a edição de áudio faz um jogo na distribuição sonora entre os dois lados da caixa de som, que dá sensação de que a Voz se movimenta pelo espaço. Sobre esse recurso técnico, Martoni (2018, p.312) esclarece que

O *high fidelity*, também conhecido pela forma abreviada *hi-fi*, é um sistema de reprodução e amplificação elétrica do som que o distribui por dois canais, isto é, o divide em duas caixas com alto-falantes dispostos de forma equidistante. Desse modo, simula-se, tecnicamente, a nossa experiência de escuta habitual, na qual construímos uma imagem sonora a partir da percepção de diferentes intensidades acústicas que se distribuem por um ambiente. A eficácia desse processo técnico é, justamente, a responsável pelo “*sense of true personal participation*”. Esse ganho, em termos de materialidade sonora, possibilitou a elevação das experiências sensoriais forjadas pela música a outro patamar (Martoni, 2018, p. 312).

A voz em *off* no jogo do *hi-fi*, ao mesmo que tempo torna a experiência do espectador imersiva, traz a informação da personagem Voz como um ser errante que chega para habitar a Carne e reforça o lugar desse corpo como cenário. Até que ela começa a falar de dentro do corpo. Então a característica vocal da soproside sai de cena, a voz fica mais firme, não está mais vagando no espaço, agora habita uma matéria.

Esse artifício sonoro e visual, aliado às informações semânticas do texto, permite compreender que a voz que escutamos não pertence ao corpo que vemos no palco. Já de posse da Carne, a Voz inicia suas críticas às contradições e imposições da vida humana como, por exemplo, quando destaca: “por aleatoriedade escolhi falar no feminino, enquanto a vossa espécie não define se fala como macho ou fêmea” (Passô, 2018, p. 17). Esse trecho remete às

tensões binárias existentes na sociedade ocidental, às discussões sobre a construção sociocultural das identidades de gênero e os conflitos existentes nesses processos. Como destaca Figueiredo em suas análises sobre o trabalho de Judith Butler,

[...] o gênero (ser mulher) não é nem uma substância, nem uma coisa natural e definitiva. Ao chegar nesse ponto de raciocínio, Butler interroga a pertinência da própria noção de sujeito porque ela quer priorizar a ação e não o agente; por essa razão, ela diz que não existe fazedor, só os feitos (Butler, 2010, p. 49 apud Figueiredo, 2018, p. 42).

Assim, quando a Voz diz “[...] estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem a própria língua. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas [...]” (Passô, 2018, p. 17) e escolhe a fala no feminino, estão talvez expressos os interesses em como o discurso apresentado é percebido vindo de um corpo de mulher e o “aspecto performativo do gênero” (Salih, 2017; Butler, 2010).

Como também explicita Jacobs (2015, p. 47), “a voz é uma produção corporal e uma produção de corporeidade”. Em outras palavras: “os atos que regem a formação da identidade de gênero são performativos porque são fabricados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos (Figueiredo, 2018, p. 44). Por isso, para a compreensão de uma identidade de gênero dessa voz, pesariam também os fatores socioculturais.

No entanto, não percebemos a Voz com uma identidade feminina, apesar de se apresentar no corpo de uma mulher. Como evidencia o texto, a feminilidade é aleatória, e isso é reforçado na ação vocal. Para quem assiste ao trabalho, essa voz invasora não parece possuir um gênero definido, embora a falta de empatia que suas palavras causam possa nos inclinar a uma escolha, que não faremos aqui. Sugerimos apenas que o leitor reflita sobre como, desde quando e quais agentes engendram construções e apropriações no/do corpo feminino. As reflexões da dramaturga/atriz, que transcrevemos abaixo, nos ajudam a compreender essa complexa questão:

O corpo real é o corpo da mulher de Vaga Carne, quem sabe um corpo avesso à representação, corpo que escancara o que é enquanto construção social, um corpo que poderia ser o próprio corpo do espectador, adormecido ou sedento em ver algo que lhe excite, inspire ou o transforme no teatro, um corpo que idealiza enxergar algo externo que lhe acolha ou dê sensação de pertencimento, que quer ouvir algo profundamente, um corpo que deseja o sonho mas se depara com uma realidade menor ou maior que seu delírio (Passô In Cunha, 2018, pp. 57-58).

Tal como nas outras matérias habitadas pela Voz, a Carne é mais um local a ser explorado, compreendido e manipulado. O olhar da atriz reforça a “passividade” do corpo,

“sem vigor”, este olhar se dirige para baixo, movimenta-se pouco, quase ao acaso, parece não ver. Grace Passô destaca:

Quando escrevo que o cenário da história é o corpo da atriz, sugiro um corpo paisagem, periférico, que componha detonando e articulando as energias na cena. Essas ideias que se relacionam com o “corpo em cena” poderiam não fazer parte dos anseios de uma dramaturgia mas não faria sentido algum instaurar o jogo “Cenário: um corpo de mulher” se o olhar sobre esse corpo não discutisse a própria ideia de representação. Pensar dramaturgia é, antes de tudo, pensar as ideias de representação no tempo em que estamos, esse DNA do teatro (Passô In Cunha, 2018, p. 58).

Assim, o corpo em *Vaga Carne*, apresentado como cenário, não parece ocupar o lugar de protagonismo na cena, mas sim de tensionamento, é o corpo-signo destacado por Romano (2015). Temos aqui a voz, construída dentro das interações sociais e elemento importante no processo de alteridade. Existe um perceptivo trabalho de composição de partituras corporais e de pesquisa para estabelecer esse corpo-lugar gerando a sua própria dramaturgia, na qual se desenrolam as dramaturgias vocais e textuais, elementos que podem ser mais bem compreendidos a partir do pensamento de Eugenio Barba que diz:

A dramaturgia orgânica pode viver sem uma dramaturgia narrativa, mas nenhuma dramaturgia narrativa pode viver sem uma dramaturgia orgânica [...]. Para mim, narrar-através-das-ações ou por-trás-das-ações implicava, antes de mais nada, a exploração das relações entre esses dois níveis de organização: a maneira não óbvia de estabelecer vínculos entre o nível orgânico e o nível narrativo (Barba, 2014, p. 149).

Esta ideia nos permite então olhar para como se costuram corpo e texto/voz na ação cênica. O trabalho poético vocal usa repetições de palavras, acelerações. A Voz percebe que essa matéria é diferente, “tudo se move”, chega a ficar desesperada e sem ar. E dá-se conta do esforço que precisa fazer para manipular esse corpo.

Pausa.

O tempo-ritmo muda e alterna entre cadência moderada e acelerações a cada espaço que a voz percorre. Nesse momento não há sonoplastia. O *reverb* gerado compõe a paisagem sonora de um lugar “vazio”, pois, mesmo que olhemos o corpo por fora, o cenário a que nos remete o texto e a ambientação sonora e visual é o espaço de dentro. Outro ponto importante é que, a partir dessa perspectiva, é ativado o estado de escuta e disponibilidade para percepção do texto: aqui a voz é uma potência comunicativa e expressiva.

Como compreendemos o filme como uma linguagem híbrida, atravessada pelas tecnologias audiovisuais, que intensifica as relações entre Teatro e Cinema, não podemos

desconsiderar os enquadramentos e a luz como elementos visuais que funcionam como intensificação da percepção do corpo como cenário, o que percebemos pelos diferentes aspectos já descritos.

No início do filme, a câmera enquadra a atriz em primeiro plano, um close da altura do peito pra cima, ela fica de perfil à direita da tela. A luz, um foco difuso e brando, é lançada sobre o rosto espalhando-se de forma leve na parte superior do corpo, o resto é escuridão. Essa iluminação que pouco revela esse corpo também funciona como signo de um espaço desconhecido, e, no decorrer do filme, a luz vai abrindo ao passo que a Voz vai apropriando-se da Carne, mas não chega a revelar o fundo do palco. O foco da visualidade se mantém do início ao fim no corpo/cenário, exceto nos momentos em que aparece a plateia. Em relação aos enquadramentos da câmera, no início temos o trabalho com close em primeiro plano, mas no percurso do espetáculo a imagem vai se abrindo, passando pelo plano americano e indo até o plano médio.

Quando a Voz encontra os olhos, percebemos que ela nunca havia habitado um corpo humano. A câmera fecha um plano detalhe focando os olhos da atriz, e a Voz, enquanto narra a sua experiência, experimenta movimentar os olhos e pálpebras. Gostaria aqui de evidenciar como a construção da ambiência sonora por meio do trabalho vocal da atriz atua na escuta do espectador, possibilitando não só experiências visuais e auditivas, como também algumas sensações táteis.

Depois descobre a plateia. Nesse momento, a câmera passeia pela plateia em um plano americano e nos apresenta seus personagens, que estão explicitamente na posição de observadores e, como tais, enquanto o olhar do corpo é vago, uma vez que ainda é um espaço de reconhecimento da Voz, o olhar das demais é carregado de expressividade.

A Voz continua sua narrativa sobre o espaço interior, encontra um projétil, e sempre se mostra incomodada com o excesso de movimento dentro do corpo, até se que irrita e começa a explorar mais movimentos nos ombros, braços. Se, no início, tinha dificuldades em movimentar-se, agora já aprendeu mais, passa a explorar gestos e usá-los para se dirigir à plateia, por exemplo, quando diz: “Ah, isso é divertido! Acho que vou brincar mais disso, entrar em carnes e fazer a carne dizer. Eu adoro dizer, adoro o gesto que diz com as palavras, adoro dizer, por exemplo ‘bostica de nada’” (Passô, 2018, p. 21).

Nesse ponto, chama a atenção o papel significativo do corpo e como a personagem Voz tem consciência de que ele pode reiterar seus discursos, pois o corpo é “moldado pelo

contexto social e cultural” (Le Breton, 2007, p. 07), recebendo forte influência de todo um sistema simbólico. Por meio do corpo nos relacionamos com o mundo, coletiva e individualmente, pois “antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (Ibid.):

Existir significa em primeiro lugar mover-se em determinado espaço e tempo, transformar o meio graças à soma de gestos eficazes, escolher e atribuir significado e valor aos inúmeros estímulos do meio graças às atividades perceptivas, comunicar aos outros a palavra, assim como um repertório de gestos e mímicas, um conjunto de rituais corporais implicando a adesão dos outros. Pela corporeidade o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural (Le Breton, 2007, p. 07).

Assim, quando ouvimos algo de um corpo, essa mensagem vem carregada das informações visuais que este corpo nos dá a partir do que lemos sobre sua identidade de gênero, cor, tipo de vestimentas e acessórios, gestualidades, etc. (nível de escuta causal). Da mesma forma, o corpo invadido por uma voz que não é autor do que diz nos fala muito.

É o encontro da Voz (personagem) e a Carne (cenário) no texto em performance, e a atriz segue nos apresentando a diversidade de línguas, sotaques e maneiras de dizer de uma mesma frase, evidenciando o papel da cultura no processo da fala, em um diálogo muito próximo com a plateia.

Cabe pensar a diferença entre o contato e as funções dessa plateia vista no filme e a do espetáculo presencial.

Na ação presencial, esse diálogo com o público funcionaria como uma quebra da quarta parede, porém no filme considero que ele cumpre uma dupla função: produzindo uma cama de plateia e outra de personagem, introduzindo um componente de metalinguagem, o que nos remete à possibilidade de se trazer o espectador para dentro do filme, uma vez que, nesse tipo de proposta, em que há um diálogo direto da atriz com o público, além deste ser participe da cena jogando com a atriz, também retroalimenta o trabalho da atuação. No entanto, isso não quer dizer que o filme em si não use o recurso da quebra da quarta parede, pois no texto há também esses indícios de conversa com quem assiste, de fora da tela.

E a Voz começa a se interessar por esse corpo, suas histórias e hábitos. E põe-se a provocá-lo, a falar “como quer que esses bichos ferozes te respeitem se você não fala nada? Quer que eu faça pra você, fala, fala” (Passô, 2018), depois convida a “plateia” a invadir a Carne com palavras e brinca com pronúncia das que foram sugeridas, como quem as empurra para dentro e experimenta suas sensações, fazendo de alguma forma um trabalho para o corpo.

Nesse processo, a Voz também promove um confronto. E nesse confronto que a Voz agencia entre o corpo negro da mulher na qual habita e a plateia ficam explícitas as tensões existentes no processo de alteridade e de construção de discursos e identidades de grupo, a necessidade de posicionar-se, o lugar do discurso como espaço de luta e de conquista e a união de múltiplas vozes na aquisição de espaços de escuta.

Silêncio.

A Voz vai descobrindo emoções, o esquecimento, o vazio, desvendando as entranhas da carne, se apegando a ela, e apercebe-se que esse corpo não é um simples objeto solto no mundo, há muita coisa nele, coisas que causam repulsa e outras que causam encantamento. Os gestos tornam-se mais orgânicos, o trabalho vocal explora ritmos mais cadenciados, a atriz parece saborear as palavras. Terá a Voz aprendido a manipular a Carne ou a Carne terá conquistado espaços de expressão?

A Voz encontra um feto dentro da Carne. Alegria-se. Uma mulher da plateia fala no ouvido da Carne. A Voz nega-se a sair. Afirma-se Mulher. Mas a sonoplastia indica que o tempo da Voz está acabando.

Blackout.

Uma senhora canta. A partir desse ponto, os indícios de envolvimento ficam mais explícitos e a Voz imerge em um longo processo de reflexão e faz projetos para o futuro. O que precisará ser ensinado ao feto que acabara de descobrir no interior da Carne. Dentre as coisas levantadas, destaca “nada pode invadir o seu corpo e se o fizer que peça licença” (Passô, 2018).

Nesse momento dirige-se à sala de máquinas do teatro, avisa que terá que ir embora e cai em si, percebe que habitar a Carne a modificou. Enfia uma chave de fenda na barriga, o sangue sai da boca da mulher, a voz sente o esvaziamento, o esquecimento, o fim das palavras, sente saudades de outras matérias, descobre que não consegue sair e descobre quem é a mulher.

Blackout.

A Voz parece aprender com essa experiência, mas ainda assim é um agente invasor e isso faz com que não criemos empatia pela personagem, mesmo quando ela começa a dar traços de envolvimento. O final do filme é bastante emblemático, o corpo quer manifestar-se, mas não é compreendido, não é ouvido.

Ou é silenciado?

Acreditamos que para responder a esta pergunta é importante mencionar que pesquisadoras e pesquisadores negros têm discutido o processo de silenciamento ocorrido desde o período da escravização e seus impactos na difusão do conhecimento sobre a história, cultura e pensamento negro. Grada Kilomba, retomando as reflexões de Spivak (1995) e trazendo-as para o espaço de reflexão sobre a mulher negra, destaca que

É impossível à subalterna falar ou recuperar a voz, pois mesmo que ela se esforçasse com toda a sua força e violência, ainda assim a sua voz não seria ouvida ou entendida por quem detém o poder. Neste sentido, a subalterna não pode realmente falar; ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio prescrita pelo pós-colonialismo (Kilomba, 2019, p. 49).

Continuando suas reflexões, a autora destaca a dificuldade em recuperar o espaço de voz (fala). Nesse sentido, o fim do filme traz uma questão bastante emblemática quando o que parece ser a voz da Carne mostra apenas a articulação das palavras e a não compreensão nem pela via da audição e muito menos pela leitura labial. Aqui fazemos uma relação com uma parte inicial do espetáculo em que a Voz invasora provoca esse corpo a falar, mas no decorrer do filme apresenta um espaço de fala inconsistente, pois, primeiro, não para de falar; segundo, não parece interessada em ouvir; terceiro, não abre espaço para que a Carne verdadeiramente se manifeste.

Ao fim do espetáculo, pensamos que a personagem Voz funciona analogamente ao que Agamben discute como dispositivo: “Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2005, p. 06). Essa voz que invade a Carne, determina seus movimentos, destrincha seu interior e tenta se apropriar de suas decisões, é uma metáfora a tantos procedimentos de dominação que buscam a “docilização” dos corpos.

Podemos considerar a ideia da Voz como um dispositivo que se confronta com o outro dispositivo, a Carne, atuando como contradispositivo, ou seja, produzindo uma transgressão deste último. Mas, também é possível pensar que o filme nos estimula a ver este embate entre uma versão e um inversão, indicando as possibilidades da transversão, dado que a Voz e Carne não podem se anular, mas podem ser algo para além da dualidade que separa e confronta. A Carne toma consciência de sua condição, isso produz conflito e transforma a Voz e suas possibilidades.

A invasão da Carne pela Voz produz um novo dispositivo, e isso altera totalmente as condições iniciais que sustentam o discurso da Voz. A experiência na Carne modifica a Voz.

Considerações Finais

Esta experiência cinematográfica nascida e ancorada no teatro coloca no centro da tela (do palco) a voz como elemento fundamental da linguagem. Mas faz isso questionando tanto nossa percepção e valorização da voz, como a própria noção de corpo. Desse modo, a artista também discute a própria premissa da personagem Voz, que finalmente não é o elemento fundamental como logos, mas sim como experiência material do som. O transcurso do filme - da dramaturgia - nos coloca um aspecto fundamental da experiência da Voz na Carne - a voz no corpo -, e tudo que isso implica considerando que é um corpo negro com uma plateia de pessoas negras. Um corpo que ao final quer falar, falar algo, reivindica falar.

A Voz / Carne grita com insistência: “Corpo, Política, Amor”, e assim Grace Passô propõe um dispositivo dissidente.

O exercício de refletir em um texto escrito sobre uma obra audiovisual, é uma ação valiosa para nós pesquisadores do campo das artes da cena, pois, representa uma possibilidade de compreensão aprofundada da obra artística e, ainda, de compartilhamento desses olhares com outras pessoas. Para cumprir esse propósito, a escuta e o olhar atento e insistente foram fundamentais.

Vaga Carne é uma obra cuidadosamente pensada em seu texto e seu trabalho de atuação. Em seu escopo traz um número de temática em ampla discussão no contexto contemporâneo, gênero, corpo, alteridade, lugar de fala e de escuta. E nessa perspectiva consideramos um importante trabalho de teatro contemporâneo, que não se furta de levar reflexão a seu público buscando ainda novos espaços de apresentação.

A transcrição para o cinema parece potencializar ainda mais os aspectos abordados pelo texto, além de ter sido um interessante espaço de investigação corpóreo-vocal da atriz mediada pelos recursos de luz, enquadramento e captação de som.

Desenvolver uma reflexão sobre um espetáculo teatral atentando-se ao corpo, voz e texto, e às discussões presentes mostrou-se um exercício muito fecundo de compreensão de

uma obra artística, o qual vemos como potente possibilidade de proposta reflexiva para o campo da pedagogia do teatro.

Referências

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2011.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

CUNHA, Larissa S. *Vaga Carne - Descrição analítica do espetáculo de Grace Passô*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2018. Monografia (Graduação Teoria e Estética do Teatro)

ENQUADRAMENTOS: planos e ângulos. s/l. s/d. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/> - acesso em 09/12/2020

FIGUEIREDO, Eurídice. *Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler*. Revista Criação e Crítica, São Paulo: USP, nº 20, p.40-55, 2018. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/138143/139436/> - acesso em 09/12/2020

JACOBS, Daiane D. S. *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance*. Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015. Tese (Doutorado em Teatro).

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MARTONI, Alex. *Modernização dos sentidos: tropicalismo, tecnologias de áudio, técnicas de escuta*. Verbo de Minas, Juiz de Fora: CESJF, v. 19, n. 34, p. 308-326, ago./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/viewFile/1719/1084> - acesso em 09/12/2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1908-1961). *Fenomenologia da percepção*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Teatro e cinema: uma perspectiva histórica**. Revista ArtCultura, Uberlândia: UFU. v. 13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez., 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/15121> - acesso em 09/12/2020.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Javali, 1ª edição, 2018.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Cristiano C. **O campo ampliado da teatralidade performativa na cenografia contemporânea**. Revista O Percevejo Online. Rio de Janeiro: Unirio. V. 8, n. 1, p. 90-102, jan. / jun. 2016 Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/download/4056/5210/28654> - acesso em 09/12/2020

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo: a performatividade do feminino no Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Universidade de São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)

SANTAELA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

TOSSIN, Giuliano. **Subsídios para estudos sobre transcrição de poesia em ambientes digitais**. Revista Texto Digital, Florianópolis: UFSC. v. 7, n. 2, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v7n2p35> - Acesso em 09/12/2020.

Artigo recebido em 10/08/2021 e aprovado em 01/12/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i02.39224>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Flávia Andresa Oliveira de Menezes - Doutoranda no PPGT/UDESC. Professora do DEARTC/UFMA. Coordenadora do OBSERVAVOZ (Observatório de Estudos sobre Voz) e membro do Grupo CENACORPO, ambos da UFMA; membro do grupo de estudos “Voz e Tecnologia nas Artes e na Filosofia”, linha de pesquisa do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop) UNIRIO. flavia.menezes@ufma.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4955093683042534>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5884-1660>

ⁱⁱ André Luiz Antunes Netto Carreira - Doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, na graduação e pós-graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado); Professor do Mestrado Profissional em Artes/Prof-ARTES/UDESC. Professor convidado na Maestría ebn Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofia (Espanha); Maestría en Teatro Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai). andre.carreira@udesc.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4224540229202107>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1846-4551>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

