

# O uso do *headphone* enquanto estratégia performativa: possibilidades observadas em *The Show Must Go On* (2011)

Guilherme Mayer Santos <sup>i</sup>

César Lignelli <sup>ii</sup>

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil <sup>iii</sup>

**Resumo** - O uso do *headphone* enquanto estratégia performativa: possibilidades observadas em *The Show Must Go On* (2011)

Este artigo tem como objetivo especular acerca do uso performativo do *headphone*. Este é um objeto técnico que tem como um de seus objetivos possibilitar ouvir sonoridades em certos contextos. Para tal, será apresentado o objeto técnico, especulado alguns de seus usos, dando enfoque a como ele é utilizado na obra do Jérôme Bel, *The Show Must Go On* (2001).

**Palavras-chave:** Headphone. Jérôme Bel. Performance.

**Abstract** - The headphone use as a performative strategy: possibilities observed in *The Show Must Go On* (2011)

This article aims to speculate on the performative use of headphones. Headphones are technical objects designed, among other things, to allow listening to sounds in specific contexts. To this end, the article will introduce the technical object, explore some of its uses, and focus on how it's employed in Jérôme Bel's work, *The Show Must Go On* (2001).

**Keywords:** Headphone. Jérôme Bel. Performance.

**Resumen** - El uso de Headphone como estrategia performativa: posibilidades reparadas en *The Show Must Go On* (2011)

Este artículo tiene como objetivo especular sobre el uso performativo del auricular. Este es un objeto técnico que tiene como uno de sus propósitos posibilitar la escucha de sonoridades en ciertos contextos. Para ello, se presentará el objeto técnico, se especularán algunos de sus usos, haciendo énfasis en cómo es utilizado en la obra de Jérôme Bel, *The Show Must Go On* (2001).

**Palabras clave:** Headphone. Jérôme Bel. Performance.

## Cabeça sonora

Este artigo tem como objetivo especular acerca do uso performativo do *headphone* em cena, e como este interfere na obra a partir de sua capacidade de produzir dicotomias entre o individual e o relacional em *The Show Must Go On* (2001)<sup>1</sup>, de Jérôme Bel.

A palavra fone tem sua etimologia do grego *Phoné*, que tem seu sentido ligado às palavras som ou voz a depender da tradução utilizada<sup>2</sup>. *Phoné*, por isso, faz parte da composição de diversas palavras acerca do som, como xilofone, gramofone, fonograma, fonógrafo, microfone, polifonia, telefone, entre outras. Dentro das possibilidades que a palavra fone apresenta na língua portuguesa, tem-se em mente que o escrito desenvolvido tem seu enfoque em uma palavra que não foi devidamente traduzida *headphone*.

*Headphone* é uma palavra que advém da língua inglesa que se relaciona com a ideia de som e voz (*phoné*) mas que, nesse caso, ainda é acoplada à palavra *head*, que significa cabeça.

Essa cabeça sonora diz respeito ao fato da sonoridade ser introjetada dentro da cabeça do ser, a partir das orelhas que ficam tapadas por uma estrutura de microcaixas de som, acolchoadas para não machucar as cartilagens das mesmas. Estas caixas, por sua vez, são chamadas somente de fones. Este curioso nome, *headphone*, interfere, de alguma forma, também na visualidade daquele ser que utiliza tal objeto. Durante o uso desse a silhueta é modificada tornando-a arredondada em volta das orelhas. Ou seja, o *headphone*, além de se constituir um objeto que encaminha sons para a cabeça daquele que o utiliza, também modifica a visualidade da cabeça por conta do referido acoplamento.

Os *headphones* apresentam possibilidades múltiplas de cores, tamanhos, e desenhos. Estes diferentes designs se relacionam, por vezes, com os estilos das músicas que cada pessoa ouve em seu fone de ouvido, suscitando indagações acerca dos estilos musicais ouvidos a partir do formato, dimensões, cores e características tecnológicas que este apresenta.

De maneira mais discreta, encontram-se os fones auriculares, que ao invés de serem de cabeça, se alojam entre o tragus e o meato acústico externo. Estes chamados de fones de ouvidos e sendo o termo mais comum, tornaram-se, inclusive, por generalização, o nome de todos os fones em português brasileiro.

---

<sup>1</sup> Obra apresentada em Paris, Lyon, Nova York, Hamburgo e Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Saber mais em <https://origemdapalavra.com.br/palavras/fone/>

Estas características acerca da palavra *headphone* foram trazidas, uma vez que este artigo desenvolve relações entre sonoridades e visualidades na prática performativa a partir de objetos técnicos e tecnologias para a composição cênica.

O *headphone*, a partir de seu desenvolvimento tecnológico, também constituiu na forma de sociabilidade humana uma espécie de inconsciente coletivo. Como o fato deste objeto em particular também apresentar como característica uma cisão entre o sujeito e a sociedade. Mais especificamente, o fone de ouvido auxilia com que se ouça algo sem que as pessoas à sua volta possam ouvir.

E de tal sorte indaga-se: Como um objeto que evidencia uma cisão entre as pessoas pode ser utilizado dentro de uma obra cênica que, comumente, se espera um trabalho de constituição de relações?

O objeto estético que será analisado, *The Show Must Go On*, foi coreografado por Jérôme Bel. Esta obra evidencia uma forma de utilização performativa e heterodoxa do *headphone* em cena.

A primeira vista, esta obra é realizada por performers que utilizam *headphones* e um objeto de retransmissão. Além disto, há um DJ que organiza qual música será tocada neste transmissor. Tais performers, acoplados a esse objeto técnico modificador de silhuetas, cantam e dançam livremente as canções que ouvem dentro de suas cabeças. Assim, a plateia não ouve qual música é tocada, gerando certa surpresa frente a playlist proposta pelo coreógrafo francês.

Esta análise será realizada por meio do vídeo promocional da peça<sup>3</sup>, a entrevista em duas partes com o coreógrafo Jerome Bel<sup>4</sup>, a crítica escrita por Tim Etchels, a crítica de Gerald Siegmund e o texto de um bailarino contando como foi o processo de criação.

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3v69hrtufDw&t=202s>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs&t=915s> e [https://www.youtube.com/watch?v=9ZX7Hx15k\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=9ZX7Hx15k_c)

## Objeto técnico e objeto estético

Cabe salientar o furor em que Gilbert Simondon comenta sobre a relação entre cultura e objeto técnico, “A cultura é desequilibrada, pois reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhes confere cidadania no mundo das significações, mas remete outros objetos, principalmente os objetos técnicos, para o mundo sem estrutura” (2020, n.p).

A questão posta pelo filósofo pode ser interpretada a partir da seguinte máxima como: é mais comum darmos aos sujeitos das ações o poder e competência aos acontecimentos, ou seja, se algo acontece, alguém é responsável. Justamente por conta desse argumento desenvolvido por Simondon, de que o objeto estético ainda pode ser conferido um pouco de agência dentro dos acontecimentos, pois este refletiria uma capacidade comunicacional intencional deste artista. Entretanto o objeto técnico, é visto apenas como um ser de assitência, sem nenhuma capacidade de conferir transformações no mundo.

É possível abrir essa discussão dando brechas a perguntas cotidianas, o som do seu alarme ao despertar afeta seu dia? Sua forma de conversar pela manhã? Ou ainda, a qualidade do sapato que embrulha seu pé, interfere em seu caminhar? Da mesma maneira, assistir um filme, uma música, utilizando um fone de ouvido que aperta demasiadamente sua cabeça altera a fruição estética proposta, por exemplo.

Tirando este primeiro elefante da sala, de que objetos técnicos são reais e interagem com corpos humanos produzindo formas de vida e encontros, e que esse pode ser relevante para se pensar o fenômeno estético, poder-se-ia começar a desenvolver as relações entre objetos técnicos, tecnologias de forma geral que compõem o nosso cotidiano, e a arte. Acerca deste ponto Paulo Bernardino aponta algumas formas de arte se desenvolveram a partir deste paradigma:

Através das várias formas das interações (instalações, happenings ou performances, dependendo mais ou menos da tecnologia) encontramos um potencial criativo imprevisível para a ocorrência de novas experiências, que com certeza excedem as expectativas do simples observador (nomeadamente se estes estiverem abertos ao desafio) (2010, p.57).

Desta feita, pode-se revelar que os objetos técnicos, justamente por serem parte fundante da forma de se relacionar com a vida humana desenvolvem também formas singulares de transformar a arte. Esta singularidade também desemboca em experiências que não necessariamente se produzem tal qual o cotidiano.

Este é o caso do dispositivo de composição cênico que Jérôme Bel propõe, na obra *The Show Must Go On*, quem utiliza o fone de ouvido são, ao fim ao cabo, performers e não o público que frui a obra.

*Tête a tête*, o coreógrafo traz à cena o objeto técnico transmutando o objeto estético. Percebe-se que a primeira condição dicotomia, definida como ‘desequilibrada’ por Simondon em *Modo de Existência dos Objetos Técnicos* (2020), é colocada em oposição pela própria proposta da coreografia.

Se a/o performer se coloca em uma condição de se deixar afetar por um objeto técnico, então este deixa de ser um objeto sem mundo de significações e se torna um objeto que traz significações. Ainda, um objeto estético, no caso uma coreografia, tem como forma de mediação um objeto técnico, um *headphone*, que interfere diretamente no resultado final do objeto estético cênico.

## A banalidade do fone de ouvido

Diversas estruturas e questões de sociabilidade podem ser formuladas ou reformuladas no que tange este objeto técnico na vida contemporânea. Partir-se-á agora para uma segunda questão, o *headphone*, além de ser modificador é corriqueiro.

Uma imagem comum que o leitor pode ter avistado em seu cotidiano é de realizar uma pergunta a alguém que passa pela rua e perceber que não ouviu, pois utilizava algum fone de ouvido. Ainda, enquanto uma estrutura de ação banalizada em nosso cotidiano, perceber que certas pessoas reparam que você está falando, por isso, tiram o fone de ouvido e pedem para que se repita o que foi dito.

Em outro sentido, cada vez mais o objeto técnico do fone de ouvido funciona como uma técnica de otimização de função, em uma lógica de fugir do desconforto. Um trabalho de tabelas e números, que para muitos pode soar monótono, é facilitado pelo uso dos fones de ouvido. A pessoa pode colocar sua *playlist* preferida e realizar tal tarefa com a sensação de que não está trabalhando pois essa engana seu cérebro.

Segundo Gabriela Duarte Macedo *et al*:

O uso de fones de ouvido durante o estudo/trabalho foi indicado com a frequência “sempre” para ambos os grupos com uma diferença de 3,8% entre eles, maior na faixa etária entre 14 a 30 anos. Quanto ao hábito de ouvir música com fones enquanto está realizando outra atividade as frequências “sempre” e “quase sempre” foram mais evidentes entre 14 a 30 anos com uma diferença de 3,9% e 16% entre as faixas etárias (2021, p.204).

Assim, o aspecto corriqueiro deste objeto técnico atinge a criação da obra de Jérôme Bél. Acerca do aspecto cotidiano na arte, Fernanda Bruno expõe que isto é uma condição contemporânea, “Se considerarmos a cena comunicacional contemporânea, ambiente privilegiado de constituição da sociabilidade e das subjetividades pós-modernas, notamos sem muito esforço um interesse patente pelo cotidiano” (2004, p.22). Bruno ainda expõe que:

No entanto, todos eles apontam para o que se deseja ressaltar e explorar neste ensaio: o cotidiano como lugar de extrema visibilidade na atualidade. Esse lugar comum, ordinário, geralmente deixado no anonimato e na sombra ganha notoriedade e torna-se foco de múltiplos olhares (2004, p.22).

Jérôme Bel desenvolveu este trabalho em 2001, assim sendo, os seus aspectos de criação dialogam com esta possibilidade de trazer o cotidiano para o universo extracotidiano. Em *The Show Must Go On*, segundo Gabriel Lima que participou da criação versão brasileira da obra, disse que as pessoas envolvidas tinham que realizar o trabalho de forma pequena, sem movimentos muito expansivos. Essa é uma decisão que tem relação com uma ideia de trazer ao universo cotidiano. Em suas palavras “Era uma dança de economia” (2016, on-line<sup>5</sup>). Segue a figura abaixo como forma de entendimento desta questão.

---

<sup>5</sup> <https://labcritica.com.br/de-dentro-para-fora-no-the-show-must-go-on-de-gerome-bel/>



Figura 1 - Trecho retirado do vídeo promocional por autores (3min26s)

Além desta ser uma característica própria desta obra, pode-se perceber também como uma das qualidades que são buscadas em outras obras do mesmo autor. Em uma crítica escrita por Tim Etchells, ele comenta que ao conversar com o coreógrafo sobre essa obra específica “Em um bar em Viena, Jerome Bel me conta que com *The Show Must Go On* ele queria fazer uma obra que não fosse mais forte que o público . Uma peça que se sentasse com eles, mas não os dominasse” (2002, On-line<sup>6</sup>, tradução nossa<sup>7</sup>).

Tal objeto tão corriqueiro mediou a relação entre performers e público. Este ainda fez parte de uma estratégia para uma horizontalização possível da obra.

Como arremate, Etchells ainda comenta:

Dentro e fora destas citações dançadas, a estética da peça é a da vida cotidiana, com a sua cota de riqueza e banalidades. Os artistas estão diante de nós em completa simplicidade, em completa intimidade, e a sua incapacidade de se defender ou a sua nudez certamente contribui para a sua beleza (2002, On-line, tradução nossa<sup>8</sup>).

<sup>6</sup> <https://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=202>

<sup>7</sup> [trecho original] Dans un bar à Vienne, Jérôme Bel me dit qu'avec le spectacle *The Show Must Go On*, il voulait créer une œuvre qui ne soit pas plus forte que le public . Une pièce qui les accompagnerait mais qui ne les dominerait pas. C'est un beau geste, mais le fait d'accepter un cadeau de ce genre peut s'avérer difficile pour les personnes ayant grandi à une autre époque, dans d'autres modes de relation entre l'artiste et son public.

<sup>8</sup> [trecho original] À l'intérieur comme à l'extérieur de ces citations dansées, l'esthétique de la pièce est celle du quotidien, avec son lot de richesses et de banalités. Les artistes se tiennent devant nous en toute simplicité, en toute intimité, et leur incapacité à se défendre ou leur nudité participent certainement à leur beauté.

## O fone de ouvido e a modernidade.

De forma simples, a tecnologia é uma das queridinhas dos tempos modernos. Cada vez mais o modo de vida contemporâneo é mediado por objetos técnicos de forma ora consciente ora inconsciente.

A discussão moderna é longa demais para se colocar em tão poucas palavras, entretanto, uma pequena introdução para se compreender essa relação (tecnologia e modernidade) será exposta neste artigo a partir do entendimento de Bruno Latour acerca desse tema.

Latour, em seu livro *Jamais Fomos Modernos* (1998) entende a tecnologia como uma resultante de uma das práticas massivas da modernidade, a produção de híbridos. Ele comenta que a modernidade é uma proliferação de híbridos e dá um exemplo a partir de um artigo de jornal,

O mesmo artigo mistura, assim, reações químicas e reações políticas. Um mesmo fio conecta a mais esotérica das ciências e a mais baixa política, o céu mais longínquo e uma certa usina no subúrbio de Lyon, o perigo mais global e as próximas eleições ou o próximo conselho administrativo. As proporções, as questões, as durações, os atores não são comparáveis e, no entanto, estão todos envolvidos na mesma história (1998, p.7).

Assim, a tecnologia como fruto da modernidade não é algo que é completamente fabricado pelo poderio humano, quiçá poder-se-ia dizer que estes são objetos naturais. São diversos agentes que se unem, formando híbridos de toda a maneira.

O fone de ouvido é uma figura híbrida. Nele se insere uma gama de demandas humanas, materiais naturais, processos estéticos e decisões econômicas. Tim tim por tim tim, há neste objeto híbrido desde as necessidades humanas por ouvir sem ser ouvido; passando; pelos minerais, metais, e as variações de petróleo necessárias; uma comunidade científica que desenvolveu historicamente a esquizofonia; uma comunidade de artistas que registrou as obras para que pudessem ser ouvidas por meio do fone; mídias e seus respectivos reprodutores; entre outras misturas.

Em outro sentido, ainda acerca da modernidade, essa é uma forma de aceleração social. Segundo Hartmut Rosa:

[...] a experiência fundamental para a Modernidade em todas as suas fases, de que 'tudo se torna cada vez mais rápido' que tudo está em constante fluxo e de que o futuro, conseqüentemente, está totalmente indefinido e incerto, não podendo mais ser definido pelo passado ou pelo presente (2019, p.30).

E por conta desta aceleração moderna e de eventos híbridos, tem-se a modernidade também como uma forma de reducionismos. Os seres híbridos que brotam de toda a sorte tornam-se resultantes simples, fenômenos explicados por palavras únicas. Para João Fiadeiro e Fernanda Eugénio essas respostas em que já se sabe o que é a coisa, a partir de seu nome é uma operação da separação típica da modernidade, em que se:

Fixa os termos em relação como cindidos e complementares – o sujeito e o objecto – e ocupa-se em reproduzi-los *ad nauseum* em séries de oposições binárias, mutuamente exclusivas e ao mesmo tempo perversamente simbióticas: a única forma concebível de relação é, então, aquela em que o outro fica a ser mais outro e o eu, mais eu, a cada vez em que se defrontam. Desenha-se a certeza da existência como cisão, não como relação. Cisão entre sujeito e objecto, mas também entre verdade e ficção, forma e conteúdo, razão e emoção, pensamento e acção, corpo e mente, cientista e artista, artista e espectador, mestre e aprendiz, etc. (2011, p.2-3).

Dentro desta perspectiva moderna há uma separação evidenciada. A separação entre o íntimo e o coletivo, acerca desta definição Eugénio também comenta que:

Funda-se porque, em havendo um indivíduo que doravante desprende-se do coletivo para se apaixonar por si mesmo (sendo até o apaixonamento pelo outro um modo sobretudo de fazer identidade), este passa a desejar cuidar tão somente de si, abandonando a coisa pública e aquilo que poderia ser o comum, delegando o 'entremós' a ser legislado a partir de fora por uma máquina de Estado (2017, p.203).

E justamente nesse problema de vínculo que *The Show Must Go On* encontra inspiração para certos discursos. Algo calcado na dinâmica íntima do ouvir sem ser ouvido. Na cisão entre o pessoal e o coletivo. Sobre essa questão Etchells comenta que

[...] ao quebrar a coletividade anônima da sala e substituí-la pelo isolamento forçado ou por uma sociedade nova e incerta na qual os participantes do público devem testar os limites do jogo que deveriam jogar. Estas situam-se entre a introspecção, a intervenção mínima, a recolha de memória ou fragmentos de memória, o desejo ou mesmo o gesto de ir embora, a atenção que se extrai dos detalhes do presente e vagueia em direção a um pensamento abstracto, momentos de tédio, de antecipação ou apenas de espera (2002, Online, tradução nossa).

A movimentação mesmo sendo 'econômica', como aponta Gabriel Lima (2016), o trabalho tem uma certa libertação que é percebida ao ser assistido. Uma ideia de que a pessoa

protegida pelo objeto técnico dança de forma mais livre<sup>9</sup>. Além do espelho da plateia, percebe-se uma certa despretensão gerada a partir dos movimentos propostos. Mais uma vez, segundo Lima “E aí quem ainda dançava demais, quem era perceptivelmente profissional de dança, foi advertido” (2016, n.p., *online*).

Dentre outras coisas, em *The Show Must Go On* é possível observar pessoas brincando intimamente com este objeto técnico. Ao colocar o fone de ouvido, ninguém pode ouvir a música dançada.

Acerca deste ponto, não é raro que pessoas que usam fone de ouvido em lugares públicos realizem movimentações que elas não fariam no mesmo lugar por conta do hiperativo do bom senso. Uma outra característica trabalhada gira em torno do fato de que, recorrentemente, pessoas que dançam em palco tentam realizar movimentações grande-eloquentes, determinadas a partir da estilística desejada. Nesta obra, portanto, Bel, organiza no espaço do palco movimentações que lembram pessoas com fone em espaços públicos, nem tão grande-eloquentes e nem tão isoladas. Desta maneira, essa proposição borra os limites das cisões entre público e privado, bem como de palco e plateia.

Gabriel Lima, ao comentar sobre sua participação na versão brasileira da obra, afirma que “Se, por acaso, isto se assemelhar com um código de dança é melhor rever como se realizar, buscar outra rota” (2016, *online*). Como afirma Gerald Siegmund “Era necessário tornar novos encontros possíveis” (2002, *online*<sup>10</sup>).

## Algo de mistério

A função entre quem está no palco e na plateia é desbalanceada. Mesmo assim, é comum que haja um senso de comunidade ali. Mesmo que enjambrado, ele ocorre dentro daquele universo, como uma brincadeira entre o público e plateia sugerido em *The Show Must Go On*.

Neste enjambramento, Jerome Bel, apesar da tentativa de trazer o estado equanime entre público e plateia, com a retirada do som para o público, elemento fundante de

---

<sup>9</sup> Cabe ressaltar que esta obra, a depender do ano e versão da montagem, é realizada com bailarinos profissionais e não-profissionais.

<sup>10</sup> [trecho original] Il fallait rendre de nouvelles rencontres possibles.

engajamento dos corpos das pessoas dançantes, gera um mistério. Em outras palavras, as pessoas que dançam ouvem a música e o público especula a música.

A partir de como a pessoa se movimenta, é possível imaginar o ritmo da música no fone. Por meio de algumas palavras soltas pode-se perceber uma ou outra letra de canções. Ainda, através de alguns murmúrios torna-se passível o reconhecimento de melodias. Ainda, o fato da *playlist* ser *pop* auxilia a identificação, pois imagina-se ser mais comum que as pessoas transitem pelo universo *pop*.

Mas, digamos que algumas pessoas do público não conheçam as músicas *pop*'s apresentadas. As pistas apontadas acima serão percebidas sem se relacionar com os elementos tímbrico, melódicos e harmônicos, inerentes às canções. Ao ocorrer isso, cada música torna-se uma versão individual criada na mente do público que a especulou. Caso o ouvinte conheça a música numa versão diferente, isto também produzirá uma multiplicidade de percepção. De toda a maneira, haverá uma multiplicação de, no mínimo, 3 versões da mesma canção. Sendo essas: A versão que toca no fone; a versão murmurada no palco; e a versão ouvida na mente da plateia.

A grande diferença do *headphone*, neste caso, é que ele subverte a lógica de uma música que invade o público. Ele explicita a regra do jogo imaginativo, como se fosse uma espécie de charada.

### Vis a vis

O *headphone* tem como condição geral de sua existência o solipsismo de quem o ouve. Entretanto neste trabalho o encontro precisa acontecer, pois, de toda feita, falamos de cena.

Por isso, cabe refletir em como estes dois ingredientes funcionam nesta subversão que tanto é possível perceber no trabalho deste coreógrafo. Como é o convite de ver alguém que está ouvindo uma música de forma aparentemente despreocupada com a sua presença? Uma das possibilidades conjecturadas é de um olhar de autópsia. Enquanto plateia posso encarar quem performa o quanto eu quiser, afinal não há melindres neste olhar aficionado.

Essa perspectiva é corroborada com o que afirma Siegmund, para este autor isto ocorre em *The Show Must Go On* pois “Bel sempre reserva tempo para olhar os indivíduos no palco com total tranquilidade, para escolher um ou um, para se identificar com ele e para

compartilhar com ele o tempo da performance em uma troca recíproca” (2002, On-line, tradução nossa<sup>11</sup>).

Como se apresentou na seção anterior, *The Show Must Go On* demonstra um mistério no que se ouve, e por haver muitas pessoas no palco a plateia pode escolher quem olhar. Uma busca por se relacionar com o aspecto simultâneo da coletividade individualizada. Uma espécie de prateleira performativa. Segue imagem acerca deste posicionamento.



Figura 2 - Trecho retirado do vídeo promocional por autores (3min26s)

Ao se olhar para aquilo que se quer, se constroi mais uma forma de individualização do processo do espectador e uma individualidade do processo do *headphone*, duas individualidades, que se relacionam de maneira mediada, mas a forma mediada serve justamente como separador. Como dito anteriormente, o *headphone* é um objeto de rejeição do aspecto relacional.

Por isso propõe-se que esta condição de voyeurismo, neste sentido seja uma individualidade vis a vis, em que cada pessoa da plateia vê perspectivas distintas.

---

<sup>11</sup> [trecho original] Bel laisse toujours le temps de regarder en toute tranquillité les individus sur la scène, d'en choisir un ou une, de s'identifier à lui ou à elle et de partager avec lui ou avec elle le temps de la représentation dans un échange réciproque (on-line)

## Uma dramaturgia esquizofônica

Uma dramaturgia pode ser organizada por diversos sons. E muitas vezes a compleição visual e sonora, trabalham com a música enquanto um ativador de percepções e afetações de um contexto performativo. Para César Lignelli

[...] a música de cena pode ser caracterizada por composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena (2014, p.145).

Essas funções de reforço e contraponto podem ser percebidas quando a compleição visual de uma cena traz uma série de significações e o as sonoridades podem corroborar intensificando o mesmo sentido ou implementando novos.

E ainda há uma diferença de diegese, para Leonardo Vidigal o regime diegético é “[...] a definição de quem escuta e como os sons são arrançados para serem escutados, constituindo um processo dinâmico” (2021, p.215).

Esta combinação será relevante para a constituição da proposição de *The Show Must Go On*, pois quem escuta é unicamente quem dança.

Neste caso, o processo dinâmico de diegese juntamente a lógica de uma música de cena se acoplam, constituindo uma sonoridade intra-diegética contaminando a potência dramática, no que Tim Etchells (2002) chama de dramaturgia de listas, mas que também pode se entender, no contexto contemporâneo como uma dramaturgia de *playlist*.

*Playlist* tornou-se uma forma comum de consumo de músicas na contemporaneidade, em que se retira o caráter unitário da pessoa artista, em que se ouvia um álbum de uma banda, por exemplo, e se combinam músicas a partir de outros critérios. Critérios como ritmo, estilo literário, comportamento, e outros elementos podem ser utilizados para isto. O aplicativo *Spotify* opera, dentre suas funções, como uma rede social de socialização de *playlist's*, normalmente organizadas por razões específicas. Encontra-se na plataforma *playlist's* para festas, para lavar roupa, para ouvir no transporte público, etc..

Tim Etchells defende que “a obra de Bel, uma coisa não implica outra; as coisas continuam acontecendo. Nesse sentido, poderíamos dizer que todo programa é uma lista”

(on-line, tradução nossa<sup>12</sup>). E Bel desenvolve este processo desta maneira, após uma música vem outra, sem grandes transições complexas para que esta história feche com um sentido unificado. Etchells, ainda afirma sobre isto: “A transformação ou manipulação destas projeções é o elemento-chave de uma dramaturgia (ou jogo) de listas” (2002, on-line, tradução nossa<sup>13</sup>).

O jogo de lista, *playlist*, neste caso, também pode se configurar como um recurso usado por Bel para aproximar a plateia da obra. Isto ocorre por conta da recorrência no cotidiano desta forma de ouvir música que combina com o modo de uso contemporâneo do *headphone*.

## Considerações finais

A cabeça sonora modifica a silhueta, modifica a forma de lidar com o mundo, por que não modificar os corpos em uma dada cena? Ao colocar essa pergunta e, por conseguinte, dar espaço a afetação do objeto técnico, outras características saltam aos olhos. Constituindo o jogo de Bel.

O aspecto realista da brincadeira toma o holofote. Ali os corpos não querem e são orientados a não se movimentar mais do que o mínimo econômico, como um balançar ao ouvir uma música em seu fone de ouvido ao esperar um ônibus. Este realismo ainda é mais pungente por conta do aspecto cotidiano deste objeto técnico.

Uma característica marcante nesse jogo está no aspecto moderno do fone de ouvido na vida. Este é um objeto tecnológico que brinca com o solipsismo próprio da aceleração moderna e do não atrapalhar a coletividade. Isto se escancara em uma proposta que se percebe que você não compartilha o ouvir com quem dança.

Ressalta-se que há uma plateia que se relaciona com esta proposta. Culmina-se em um mistério que pode ser desvendado, uma brincadeira de completar a música na cabeça, de recriá-la.

---

<sup>12</sup> [trecho original] Dans le travail de Bel, une chose n'en implique pas une autre ; les choses ne font que se suivre. En ce sens, on pourrait dire que chaque spectacle est une liste (on-line)

<sup>13</sup> [trecho original] La transformation ou la manipulation de ces projections est l'élément-clé d'une dramaturgie (ou d'un jeu) de listes.

De toda a sorte, o *headphone* ajuda a mediar uma brincadeira de flertar entre o relacional e o analítico, em que se escolhe quem vai ser assistido e se constitui uma relação possível de *vis a vis*.

Ao fim da digressão posta no artigo, encontra-se a *playlist* como elemento de criação dramaturgica. Uma manipulação de um jogo listado para se pensar na composição da cena.

Diferentemente de uma análise de um espetáculo, este artigo espera levantar questões e proposições acerca da mediação de objetos técnicos na prática performativa. Demonstrar sua historicidade, suas características, suas potências como Jérôme faz em *The Show Must Go On*. Expor que um objeto mundano como um *headphone* apresenta potências de transformação estética e performativa em uma proposta em dança.

## Referências

- BRUNO, Fernanda. A obscenidade do cotidiano e a cena comunicacional contemporânea. *Revista Famecos*, v. II, n. 25, p. 22-28, 2004.
- ETCHELLS, Tim. *The Show Must Go On*. 2002. Disponível em: <https://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=202>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- EUGENIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. *Fractal: revista de psicologia*, v. 29, n. 2, p. 203-210, 2017.
- EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade. *AND LAB: Artistic Research and Scientific Creativity*, 2012.
- HARMAN, Graham. *Art and objects*. 2019.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Editora 34, 1994.
- LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. *ouvirOUver*, v. 10, n. 1, p. 142-150, 2014.
- LIMA, Gabriel. De dentro para fora no *The Show Must Go On* de Jérôme Bel. 2016. Disponível em: <https://labcritica.com.br/de-dentro-para-fora-no-the-show-must-go-on-de-jerome-bel/>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- MACEDO, Gabriela Duarte et al. Análise do perfil de usuários de fones de ouvido. *Anais do Seminário Regional de Extensão Universitária da Região Centro-Oeste (SEREX)*(ISSN 2764-1570), n. 5, p. 204-205, 2021.
- ROSA, Hartmut. *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade*. Editora Unesp, 2020.
- Siegmund, Gerald. *The Show Must Go On*. 2002. Disponível em: <https://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=204>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. Pontos de escuta e diegese múltipla da chanson no cinema. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 48, n. 55, p. 212-230, 2021.

Artigo recebido em 21/02/2025 e aprovado em 01/06/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.57349>

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

---

Guilherme Mayer Santos; César Lignelli.

O uso do *headphone* enquanto estratégia performativa: possibilidades observadas em *The Show Must Go On* (2011). Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 01, janeiro-junho/2025 - pp. 102-118.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/>

---

<sup>i</sup> Guilherme Mayer Santos - Professor substituto na área de atuação voz, palavra e sonoridades da cena, pela Universidade de Brasília, Doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2022), desenvolvendo um estudo sobre métodos de composição de sonoridades não-humanas para a cena, orientação de César Lignelli. Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2020 - 2022), com a pesquisa sobre formas de sonoridades não-humanas para a cena em análise DeBanda e De Perto Uma Pedra, orientação de César Lignelli. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2013 - 2018), com estudo sobre o aspecto interdisciplinar entre o teatro e música no espetáculo Mamutes, orientação de Fernando Villar. Pesquisador do núcleo de Brasília do (AnD\_Lab) Investigação em Arte-Pensamento e Convivência Sustentável (desde 2021). Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (desde 2020). Guilherme possui experiências em Teatro e Música - ênfase em direção musical e sonoplastia. Integrante do Grupo Momentâneo (desde 2017). [guigammayer@gmail.com](mailto:guigammayer@gmail.com).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

<sup>ii</sup> César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Coordenador do Projeto de Pesquisa Sonoridades nas Artes da Cena: termos e conceitos" (CNPq 2021). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade Cena (CNPq desde 2003). Editor-Chefe do Periódico Voz e Cena (desde 2020). Membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Membro da Rede Voz e Cena (desde 2011). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas diretamente vinculadas ao seu projeto de pesquisa Sons em Cena (desde 2012) em parcerias com outros pesquisadores e grupos de teatro. Dentre as produções destaca-se o espetáculo DeBanda que desde 2017 circula pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Peru e o longa-metragem de animação O Sonho de Clarice que foi selecionado até o momento para 54 festivais nacionais e internacionais e laureado com 14 prêmios e menções honrosas. Em 2023 e 2024 Lignelli foi premiado com prêmios de Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Desenho de Som e Melhor Roteiro do filme O Sonho de Clarice. [cesarlignelli@gmail.com](mailto:cesarlignelli@gmail.com).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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

