

A disjunção enunciativa em *moscou para principiantes*

Aline Moreira Filócomoⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil

Natacha Diasⁱⁱ

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

Vinicius Torres Machadoⁱⁱⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil^{iv}

Resumo - A disjunção enunciativa em *moscou para principiantes*

Este artigo descreve e analisa, no estudo de caso da obra *moscou para principiantes* (2022), de Aline Filócomo, a disjunção enunciativa como operador metodológico e expressivo que vincula processo criativo e espetáculo, expandindo as noções de presença, tempo e escuta na cena. A dramaturgia, elaborada a partir de transcrições poéticas de conversas entre atrizes e mulheres idosas, tensiona os limites entre realidade e ficção, revelando a inação como sintoma de aprisionamentos estruturais. A incorporação de vozes gravadas e camadas sonoras desloca a relação entre corpo e palavra, instaurando um regime instável em que memória, desejo e resistência se entrelaçam na criação de mundos possíveis.

Palavras-chave: Disjunção. Tempo. Presença. Voz gravada. Teatralidade.

Abstract - Enunciative Disjunction in *moscou para principiantes*

This article describes and analyzes, through the case study of *moscou para principiantes* (2022), by Aline Filócomo, enunciative disjunction as a methodological and expressive operator that links the creative process and performance, expanding notions of presence, time, and listening on stage. The dramaturgy, developed from poetic transcriptions of conversations between actresses and elderly women, blurs the boundaries between reality and fiction, revealing inaction as a symptom of structural constraints. The incorporation of recorded voices and sound layers shifts the relationship between body and word, establishing an unstable regime in which memory, desire, and resistance intertwine in the creation of possible worlds.

Keywords: Disjunction. Time. Presence. Recorded voice. Theatricality.

Resumen - La disyunción enunciativa en *moscou para principiantes*

Este artículo describe y analiza, a partir del estudio de caso de la obra *moscou para principiantes* (2022), de Aline Filócomo, la disyunción enunciativa como operador metodológico y expresivo que vincula proceso creativo y espectáculo, ampliando las nociones de presencia, tiempo y escucha en la escena. La dramaturgia, elaborada a partir de transcripciones poéticas de conversaciones entre actrices y mujeres mayores, tensiona los límites entre realidad y ficción, revelando la inacción como síntoma de aprisionamientos estructurales. La incorporación de voces grabadas y capas sonoras desplaza la relación entre cuerpo y palabra, instaurando un régimen inestable en el que memoria, deseo y resistencia se entrelazan en la creación de mundos posibles.

Palabras clave: Disyunción. Tiempo. Presencia. Voz grabada. Teatralidad.

Esta conversa está sendo gravada

A ideia e os primeiros esboços do espetáculo *moscou para principiantes*¹ (2022) nasceram em 2015, a partir do reencontro de quatro atrizes-pesquisadoras² que, diante do esgotamento de expectativas profissionais e da necessidade de redirecionar caminhos pessoais, propuseram-se a elaborar um novo projeto artístico. O que motivava aquela reunião era o reconhecimento do fim de certas expectativas até então cultivadas sobre a própria profissão, a urgência de reprogramar os rumos profissionais e de reinventar anseios pessoais, “uma ciosinha simples, pra dar errado *memso*” (Filócomo, 2020, p. 40). A metáfora da peça-*matrioska*³ - uma peça dentro da outra, uma realidade que contém a ficção e, da ficção, faz emergir uma nova realidade - orientava inicialmente a investigação. Mais do que a construção de uma narrativa linear, a intenção era produzir uma resposta sensível a um cenário político e cultural caótico, atravessado por violências silenciosas e desestabilizadoras.

Naquele momento, as conversas entre as atrizes revelavam afinidades evidentes com os diálogos de *As Três Irmãs* (1900), de Anton Tchêkhov⁴. Assim como Olga, Macha e Irina, que sonhavam em partir para Moscou e se viam confrontadas pela imobilidade, as criadoras de *moscou para principiantes* lidavam com certa sensação de paralisia, imposta por expectativas sociais de gênero e pela passagem do tempo. Respaladas por leituras de Silvia Federici (2017), essa impossibilidade da ação era compreendida não como falha, mas necessidade de transcender a função-trabalho que, historicamente construída pelo capitalismo e luta de classes, vincula a categoria mulher ao exercício de um determinado rol de atividades reprodutivas.

1 Boneca russa que remete à imagem da mulher fértil, constitui-se de uma série de bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras.

2 Inicialmente, as atrizes-pesquisadoras envolvidas eram Aline Filócomo, Natacha Dias, Rita Grillo e Fernanda Stefanski.

3 *moscou para principiantes* (2022). Ficha técnica: direção e dramaturgia de Aline Filócomo; elenco composto por Natacha Dias, Paula Arruda e Rita Grillo; produção de Aura Cunha; produção executiva de Yumi Ogino; cenário e iluminação de Marisa Bentivegna; figurino de Anne Cerutti; projeção de Grissel Piguillem; trilha sonora de Kuki Stolarski; colaboração de Fabrício Licursi e Mackaylla Maria; operação de vídeo, luz e som de Cezar Renzi; programação visual e fotos de MaGon.

4 A pesquisa a que se refere este texto está atualmente em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp.

Juntas, as artistas envolvidas na concepção da peça tentavam elaborar um novo projeto artístico do mesmo modo como Olga, Macha e Irina sonhavam em ir para Moscou. Tal como as personagens tchekhovianas - que, embora jovens, já se percebem tomadas por uma sensação de esgotamento existencial - eram quatro mulheres para quem a passagem do tempo impunha o confronto com as máscaras sociais atribuídas ao feminino. Tornava-se urgente romper com a ideia de um destino moldado por convenções e expectativas de gênero. A inação, nesse caso, era interpretada como sintoma de uma condição de aprisionamento estrutural.

a da direita - por que elas não vão pra moscou? elas não vão pra moscou porque elas são trouxas? não tem nenhum passo a passo... é só elas entrarem no trem... por que elas não entram no trem? porque elas são idiotas do *overbooking* na hora de pico numa sala de espera... não... porque é difícil, porque está ligado a *ciosas* que são maiores que elas... ah, agora eu estou pegando o trem e indo e vindo pro *memso* confeitamento... é isso, eu não quero fazer uma festa de aniversário pra cinquenta *peçonhas* amigas cocriativas, eu quero fazer a festa do século... mas por que eu não faço? por que eu não vou pra moscou (Filócomo, 2020, p. 75)?

O ponto de não retorno no processo criativo - posteriormente entendido como disjunção ou início de uma transição sem volta - ocorreu quando uma das integrantes do grupo, Aline Filócomo, tomou a decisão de gravar e transcrever as conversas travadas em ensaio. Nesse momento, a função de dramaturga e diretora consolidou-se, e a “peçonha. corretor de texto. pecinha.” (Filócomo, 2020, p. 51) ganhou contornos artísticos. Embora praticamente nada de extraordinário estivesse acontecendo, a discussão sobre a peça já era, por si só, a própria peça a ser feita. Como em Tchékhev, o que não se diz, ou o que se diz para ocultar outra coisa, constitui o próprio conflito. O cotidiano, a apatia e o esgarçamento do tempo não são pano de fundo, mas a revelação em si, a verdadeira reviravolta. A batalha, nesse território, é travada na própria linguagem.

Disjunção define-se, no senso comum, como ato ou efeito de desunir, separar, afastar, deslocar. Neste texto, é palavra que dobra e desdobra o aqui e agora. Implica uma relação ativa e muitas vezes tensa entre as partes. Conforme Deleuze e Guattari (2010) pontuam, o paradoxo da “disjunção” consiste em não ser pura e simplesmente uma ruptura estanque, mas permanência disjuntiva que afirma os termos ou tempos disjuntos, sem que um limite ou exclua o outro. Tudo fica registrado, cada opção, cada possibilidade.

À luz do pensamento de Karen Barad (2012), a ação de disjuntar pode ser compreendida como um “corte agencial” que produz uma “separabilidade agencial” no interior do próprio fenômeno - em contraste com o corte cartesiano, que estabelece uma

distinção inerente entre sujeito e objeto. “Isso não significa que não haja separações ou diferenciações, mas que elas existem apenas no interior das relações. [...] É o corte que faz o indivíduo, e não o contrário” (Barad, 2012, p. 77, trad. nossa).

É nesse horizonte que, em *moscou para principiantes* (2022), o termo disjunção viria a se consolidar como um operador filosófico, poético e metodológico inicialmente elaborado pela diretora da obra e, mais tarde, desdobrado por ela também como conceito no âmbito acadêmico⁵. Trata-se de uma noção capaz de tensionar e expandir as dimensões de tempo, escuta e presença das quais emergia a teatralidade do processo e da própria obra. Nessa perspectiva, a disjunção configura o ato de decompor para compor de outro modo; de interromper o fluxo para fazer ver os intervalos; de desalinhar o enunciado para escutar o ruído; de perceber, diferir e reconfigurar o sensível nas artes performativas.

No espetáculo, a utilização de vozes previamente gravadas, dissociadas de seus corpos emissores, instaura um campo de instabilidades perceptivas que desafia os vínculos convencionais entre corpo e enunciação, entre ver e ouvir. Por meio de procedimentos como dublagem, sobreposição de falas, hiatos temporais e desritmias entre emissão e recepção, emergem aquilo que aqui se denomina vozes instáveis: vocalidades acusmáticas, errantes e intermitentes, que transitam entre suportes e presenças diversas.

A análise desenvolvida neste trabalho explora os efeitos e impactos da utilização da disjunção enunciativa como procedimento cênico que incorpora o recurso não-presencial da voz gravada como elemento concreto e atuante na construção das relações vivas que implicam artistas e público, de modo a abrir novas perspectivas de apreciação e compreensão da experiência teatral.

Transcrição Poética

Após a fase de concepção inicial do projeto - quando foram gravadas e transcritas as conversas entre as atrizes - *moscou para principiantes* continuou a tomar forma em um fluxo de composição que poderia se aproximar de um “intemperismo” poético. Assim como as rochas se constituem por movimentos de desagregação e decomposição promovidos pelo tempo, também as palavras e ideias da peça, ao longo de cinco anos, foram se desprendendo de seus

⁵ Optou-se pelo uso do acento em Tchékhov, conforme prática recorrente entre pesquisadores(as) da área no âmbito acadêmico, como Elena Vássina, Diego Moschkovich e Daniela Merino.

significados de origem, descolando-se dos referenciais biográficos que inicialmente remetiam às imagens autoficcionais das atrizes. Entre 2015 e 2020, inúmeras versões do projeto acumularam-se nos computadores das criadoras, submetidas a editais na expectativa de viabilizar sua produção. Simultaneamente, a materialidade do texto se sedimentava pela incorporação, por parte da dramaturga, de imagens que ressoavam o processo crítico daquele momento político. Não se tratava de representar os acontecimentos de um mundo em desfazimento, mas de uma meteorização provocada pela perplexidade e pelo estranhamento das criadoras diante de um cenário que, tendo como marco o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, se prolongava na perda de direitos trabalhistas, na insegurança institucional, na corrosão de valores humanos básicos e na rarefação de referenciais de futuro.

Nesse período, o texto aproximava-se cada vez mais da vida, menos como documento do que como espanto, em movimento semelhante ao que Benjamin (1987) descreve como história a contrapelo. Nos encontros que ainda ocorriam entre as criadoras, a fim de manter vivo o projeto, as conversas revelavam um universo de fatos borrados que, cada vez mais próximos dos diálogos de *As três irmãs* (1900), faziam emergir tanto a voz nostálgica de um tempo morto quanto os silêncios produzidos por nossa absoluta incapacidade de encarar o rosto assustador do futuro. Isso impelia a busca por uma linguagem capaz de traduzir as novas tentativas de comunicação e, ao articular as dinâmicas sociais às condições tecnológicas da época, incorporar tanto a sensação de isolamento no contexto de massa quanto os processos de despersonalização psíquica que a acompanhavam. Em 2019, aquilo que então acreditávamos ser a última versão da dramaturgia apoiava-se em uma circunstância fictícia que remetia, de forma não explícita, à situação de três idosas confinadas em um asilo.

Diante da moldura de uma tela constantemente ligada, suas falas evocavam memórias fragmentadas, em um jogo de palavras que buscava construir, talvez, uma “*peçonha*. corretor de texto”, talvez uma realidade, ou alguma nota de verdade possível. “Ano que vem não tem ano de nada no Brasil” (Filócomo, 2022), anunciavam, dando voz à sensação de desmonte provocada pelo avanço da extrema-direita nas eleições recentes. Do ponto de vista pessoal, o texto também revelava a angústia das artistas diante do desmantelamento das políticas culturais e das estruturas produtivas da arte brasileira, consolidadas ao longo de décadas de mobilização. As personagens, que até então não possuíam nome próprio, passaram a ser identificadas por suas posições ideológicas - *a da direita, a da esquerda e a do meio* -, configurando

uma estrutura lúdica erguida sobre ideias desgastadas e sobre o vazio ideológico que as sustentava.

Em 2020, com as atrizes vivendo em cidades distintas, os ensaios passaram a ser conduzidos de forma virtual, em uma “sala de Zoom”. No breve período que antecedeu a pandemia de COVID-19, a diretora da peça, Aline Filócomo, ainda teve a oportunidade de ministrar uma oficina de teatro com um grupo de mulheres da terceira idade, frequentadoras da Biblioteca Érico Veríssimo, na Zona Norte de São Paulo. Com o propósito de agregar vozes e dar continuidade ao desenvolvimento do texto de *moscou para principiantes*, propôs o mesmo procedimento de conversas em torno dos temas-armadilhas que inquietavam as criadoras: trabalho, sobrevivência ou satisfação, realização profissional ou pessoal, maternidade e passagem do tempo. Esses encontros mostraram-se fundamentais para a finalização da dramaturgia. Cabe destacar, inclusive, que uma das participantes tinha o mesmo nome de uma das personagens de *As três irmãs* (1900): Olga. Foi justamente ela quem, com uma frase muito simples, ofereceu a Aline uma das chaves mais preciosas para a compreensão da obra de Tchêkhov: “Hoje eu faço amanhã” (Filócomo, 2020, p. 102).

a da esquerda - que assim é uma maneira de ficar aqui mais um pouquinho
 a do meio - negociar mais um dia
 a da esquerda - deixar uma *ciosa* pra amanhã é uma esperança
 a do meio - um investimento
 a da direita - uma expectativa (Filócomo, 2020, p. 76).

Os enunciados e expressões da oficina não emergiam como vozes que representavam indivíduos isolados, mas como a ressonância de um grupo, de uma classe. Os diálogos, reflexões, depoimentos e testemunhos compartilhados nesses dois núcleos de mulheres - atrizes de meia-idade e mulheres idosas - sempre em interlocução com a obra *As três irmãs* (1900), foram integralmente registrados em áudio. A partir da recombinação de elementos, da reciclagem de ideias e da sobreposição de sentidos, a dramaturga e diretora consolidou o procedimento que denominou “Transcrição Poética”, por meio do qual buscou incorporar todas essas vozes ao texto final de *moscou para principiantes*, publicado pela Editora Javali em 2020.

A palavra “transcrição” origina-se do verbo latino *transcribere*, composto por *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando “escrever para além de”, ou ainda, “escrever a partir de um lugar e chegar a outro”. Mas levar o que? De onde? Para onde? Como transportar nossas memórias e registros mais íntimos e privados para um espaço

público de compartilhamento? E mais: como se transcrever poeticamente e ficcionalmente, tanto em uma criação artística quanto em uma pesquisa científica?

Talvez transcrever seja também um modo de reescrever o vivido, de dar novo contorno às experiências que se deslocam no tempo. No processo de escrita da dramaturgia, as vozes registradas não apenas documentam, mas se reconfiguram na escrita, criando um espaço onde passado e presente se disjuntam e se entrelaçam como os fios de um tecido em permanente composição. O real e a ficção se confundem, e o que foi dito pode ser dito novamente, mas de outra forma. E de novo, e de novo. Inspirando-se em Tchékhov:

Verchínin - Muitas vezes, eu fico pensando: se pudéssemos recomeçar a vida, dessa vez com mais consciência? E se esta vida que já vivemos fosse, por assim dizer, só um rascunho, enquanto a outra seria uma versão passada a limpo? Então, eu acho que cada um de nós se esforçaria, acima de tudo, para não se repetir e criaria para si, no mínimo, condições de vida diferentes, montaria uma casa assim, com flores, uma profusão de flores... (Tchékhov, 2021, p. 206).

Três mulheres confinadas no tempo e no espaço, transitando entre identidades instáveis, tentam transcrever juntas alguma coisa: uma obra, uma verdade, uma espécie de história que elas mesmas ainda desconhecem. No texto, repleto de palavras inventadas, repetições, subversão de fonemas e erros ortográficos, os desassoss(egos) são abordados por personagens nomeadas, em uma espécie de jogo confuso de ideias desgastadas e vácuo ideológico, como *a da direita, a da esquerda e a do meio*. Como o próprio momento atual, a linguagem opera por um jogo de tentativa e erro na construção e desconstrução dos pontos de vista de três figuras que transitam entre ficções e realidades variadas. Ora parecem ser as personagens Olga, Macha e Irina, de *As Três Irmãs*; ora são três idosas resgatando suas memórias; ora são as próprias atrizes que devaneiam imaginando quais seriam as suas pequenas *moscous*. Como uma *matrioska*, uma camada contém a outra.

E assim,

Olga - [...] O tempo vai passar e nós vamos partir para a eternidade, as pessoas vão se esquecer de nós, vão esquecer nosso rosto, nossa voz, vão esquecer quantas éramos, mas nossos sofrimentos vão se transformar em alegria para aqueles que viverão depois de nós, a paz e a felicidade vão reinar na terra, e aí dirão palavras boas e cheias de gratidão àqueles que estão vivendo hoje. Ah, queridas irmãs, nossa vida ainda não acabou. Vamos viver! A música está tão alegre, tão animada, que parece que falta só um pouquinho para conseguirmos descobrir para que estamos vivendo e para que estamos sofrendo... Como seria bom saber, como seria bom saber (Tchékhov, 2021, p. 281)!

O futuro, Moscou. Talvez Moscou não seja um lugar. *A da direita, a do meio e a da esquerda* estão presas em um círculo. De um lado, como nós, planejam a festa do século e precisam acreditar que a natureza humana vai melhorar no futuro.

Verchínin - Como posso dizer? Eu acho que tudo no mundo deve mudar pouco a pouco, e já está mudando agora, diante de nossos olhos. Daqui a duzentos ou trezentos anos, enfim, daqui a mil anos, que seja, pois a questão não é o prazo, vai ter início uma vida nova e feliz. Nós não vamos conhecer essa vida, é claro, mas é para ela que hoje vivemos e trabalhamos, e nós também estamos criando essa vida, na verdade, esse é o único objetivo da nossa existência e até, se quiserem, essa é a nossa felicidade (Tchekhov, 2021, p. 224).

Por outro, também como nós, são rodeadas pela impressão de que a felicidade, ou alegria, ou a glória - o que seja - estará sempre fora de alcance, inacessível à compreensão, de modo que só resta o “hoje eu faço amanhã” (Filócomo, 2020, p. 102).

A disjunção enunciativa como procedimento cênico

Em março de 2020, quando estava prevista a primeira leitura pública da dramaturgia, as atividades foram interrompidas pela recomendação de distanciamento social no contexto da pandemia do coronavírus. Como aponta Jorge Dubatti (2021),

A cultura convivial retraiu-se em todas as suas manifestações, não somente a teatral, todas: as reuniões em presença física nas ruas, nos templos, nos pequenos e grandes estádios de futebol, nas escolas, nas reuniões familiares e nas junções com amigos, nos transportes públicos, nos restaurantes e nos bares, nos negócios, nas festas, nos comícios políticos, etc. A experiência do isolamento social nos permite observar a relevância dos convívios em nossas existências cotidianas. [...] Todos já experimentamos uma síndrome de abstinência convivial. Se a quarentena demonstra algo, é o fracasso e a impotência do tecnovívio na substituição do convívio (Dubatti, 2021, p. 258).

A disjunção vivida até aquele momento no processo, concretizava-se completamente. A impossibilidade do encontro presencial impôs uma reorganização dos ensaios, que assumiram definitivamente a tônica do modelo remoto, situando-se no que Dubatti (2021), em sua discussão sobre a ontologia da própria experiência teatral, denomina dimensão tecnovivial - ações que apostam no “encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico” (Dubatti 2021, p. 256). A Moscou da peça estava adiada, mas era, na vida, mais concreta que nunca. Verdadeiramente confinadas, as criadoras assistiam ao transbordamento da própria ficção, sobre um anteparo político e social que, até aquele

momento, poderia parecer impossível de ser descrito ou mesmo representado. Era a comprovação de que a imaginação é, de fato, o único sistema produtivo ao qual devemos nos submeter com urgência” (Dias, 2020, p. 108), capaz de interromper as engrenagens de um mundo cada vez mais sem sentido, na produção de histórias capazes de se interporem às narrativas gastas.

Essa constatação, que atravessava as criadoras tanto no plano simbólico quanto no cotidiano do confinamento, impulsionou os desdobramentos seguintes do processo criativo. O contexto pandêmico fazia adensar, ainda, a tendência mais ampla a eleger o espaço virtual como sede dos processos comunicacionais. Como escreve Leonardo Moreira, no prefácio da publicação da dramaturgia da peça:

Já era evidente que a maior parte de nossas tragédias e alegrias, encontros e desencontros, frustrações e conquistas acontecem dentro de uma tela - campanhas eleitorais em aplicativos de mensagem, inícios e fins afetivos em redes sociais, declarações de Estado em 140 caracteres. Ainda estamos receosos em admitir que a representação clássica de uma perda não é mais uma pessoa diante de outra, mas alguém com o pescoço curvado sobre um celular. Como nossas dramaturgias vão dar conta dessa nova imagem (Moreira, 2020, p.14)?

Em 2021, uma primeira versão experimental online do espetáculo confrontou as artistas com uma série de novos “problemas” que passaram a ser cuidadosamente cultivados: como transcrever poeticamente as ferramentas digitais utilizadas nos encontros e apresentações virtuais para o regime convivial, baseado no “encontro territorial de corpos presentes, na presença física” (Dubatti, 2021, p. 256)?, Como traduzir em linguagem cênica as gravações das vozes das atrizes e das mulheres da oficina? Como garantir que essas vozes continuassem ressoando no trabalho?

Quando o projeto finalmente estreou no palco, em uma temporada no TUSP, em agosto de 2022, a incorporação dos vestígios desse processo revelou-se inevitável, tensionando as relações entre materialidades, temporalidades e a mediação tecnológica. O principal deles foi a incorporação dos erros resultantes do próprio processo de digitação do texto transcrito a partir das vozes gravadas. Ao contrário de corrigir letras trocadas e termos substituídos pelo corretor de texto, a cena propunha sua integração no universo oral, o que propiciava a criação de um novo vocabulário, estranho, a princípio, mas que gradativamente passava a ser aceito - e compreendido - pela audiência. Nas regras dessa nova linguagem, os significados eram retorcidos, na produção de uma realidade lúdica, em que as coisas podem ser reinventadas continuamente. “ouro, mas também couro; denúncia, mas também renúncia;

confinadas, mas também confeitadas. Aliás, como é que se diz *memso* em voz alta (Moreira, 2020, p. 14)?

Um dos grandes desafios de encenação e atuação era o próprio fluxo ininterrupto, veloz e pouco linear do texto dramatúrgico. Parecia necessário conceber um outro modo de enunciação para que aquele texto chegasse vivo ao vivo, sem abdicar de tais qualidades. Como resposta ao desafio, a encenação considerou a possibilidade de explorar o potencial do registro sonoro do texto também como materialidade da cena. Mais que recurso expressivo, efeito ou dispositivo de jogo de atuação, isso acabou deslocando, ou disjuntando, a tradicional associação entre corpo, voz e presença, tornando-se elemento estruturante de toda a dinâmica da encenação. Assim, o impulso de gravar o texto na íntegra e a disjunção enunciativa como procedimento *cínico* - corretor de texto: *cênico* - consolidaram-se como eixos centrais da proposta de encenação.

moscou para principiantes

a da direita - ok... vamos partir da *ciosa* do título... moscou para principiantes
a da esquerda - soa falso
a do meio - mas funciona (Filócomo, 2020, p. 93)

Viver, morrer, trabalhar e criar eram, há cem anos, e são ainda hoje, palavras à espera de um novo sentido, ainda desconhecido. Não basta sobreviver do trabalho, é necessário sobreviver ao trabalho. Dizem que é preciso trabalhar, produzir e reproduzir. Mas a partir de que? Para quem? E produzir o que? O que resta quando isso tudo se acaba?

moscou para principiantes (2022) é uma obra teatral que discute, de forma provocativa e bem-humorada, os sentidos atuais do trabalho, a partir da perspectiva da mulher, relacionando o tema a questões como desejo e capacidade de criação de outras realidades possíveis em tempos instáveis. Produzido essencialmente por uma equipe feminina, a peça debate as contradições entre tornar-se artista e tornar-se mulher no Brasil, diante de um mercado de trabalho onde até mesmo algumas perspectivas que professam o empoderamento feminino estão impregnadas de uma narrativa de progresso que condiciona a emancipação da mulher à sua capacidade de trabalhar, produzir e reproduzir.

O espetáculo tangencia poeticamente discussões importantes do atual momento político e social brasileiro, quando cada vez mais a existência é estritamente associada à capacidade humana de produzir: o tempo é transformado em matéria consumível, e o ataque

generalizado à arte e à cultura anula o direito à criação e à contemplação. Ao experimentar a linguagem como exercício de encontro e imaginação de mundos, a peça busca alternativas poéticas a esse projeto de desqualificação da condição humana.

A concepção cênica da montagem, revela aos poucos as múltiplas camadas que compõem a dramaturgia e a instabilidade e a precariedade da estrutura que as une. Um jogo lúdico que recria os próprios sentidos do dizer e do pensar. Aqui, o verbo é o condutor da ação. A tentativa de traduzir em palavras, frases e sentidos, o ritmo frenético dos pensamentos, ocupa espaço e produz movimento na cena. Com uma estrutura híbrida - ora teatro, ora cinema, ora um tutorial de internet, ora uma sequência de stories nas redes sociais - a encenação evidencia o choque entre as diversas camadas de ficção e realidade que a compõe, apostando na visibilidade de todos os elementos cênicos. Tudo é cenário. O público, o texto, o elenco e a própria estrutura física do teatro são elementos concretos e atuantes. As atrizes, com mobilidade reduzida, permanecem sentadas durante toda a peça, tendo o verbo como o principal condutor da ação.

Possíveis presentes, passados e futuros são reinventados e projetados em uma moldura - proposta de cenário que poderia ser tanto a janela de um trem, como a tela de um quadro num museu, uma conversa numa sala de ensaio, num chat ou um pop-up que interrompe a navegação - exacerbando a imobilidade das personagens, ressignificando os espaços e tempos ao longo do espetáculo e desdobrando continuamente as perspectivas da história que está sendo contada. Nesse sentido, a iluminação busca integrar as três personagens às paisagens projetadas, ampliando a experiência visual e expandindo os limites da cena.

Compondo uma espécie de “paisagem sonora” da peça, nos termos de R. Murray Schafer, a encenação justapõe às falas gravadas diversos extratos de áudios em russo, os sons de um violino que vem de longe, o choro de um bebê, golpes no assoalho, as badaladas de um relógio, uma marchinha de carnaval e um canto em língua estrangeira - um conjunto de elementos que incessantemente nos remete ao universo sensível da peça de Tchêkhov.

Para Schafer, “paisagem sonora” é o lugar onde os sons se manifestam e se organizam, funcionando como um sistema de reprodução e transmissão. Trata-se, tecnicamente, de “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas” (Schafer, 2011, p. 366). O caráter singular de sua abordagem, como ressalta Jonathan Sterne, está na maneira como Schafer entende a composição sonora como um gesto verdadeiramente criador de espacialidade. Sob essa ótica,

o som não é mais percebido como algo que simplesmente ocupa ou atravessa o espaço vazio da cena, mas ao contrário, “é a textura do espaço que torna o som possível. [...] O espaço é a textura do som” (Sterne, 2016, p. 60, trad. nossa).

Nesse sentido, a sobreposição dessas camadas em *moscou para principiantes* (2022) instaura um jogo de tempos, vozes e presenças: os ruídos e os áudios em russo, a gravação do texto e os corpos das atrizes em cena, que jogam com essas materialidades vocais deslocadas. São três dimensões temporais e sonoras em fricção, fazendo ressoar não apenas ecos de uma peça do passado, mas também o próprio presente da encenação como um solo instável.

Durante todo espetáculo, as três mulheres, usando um figurino de ficar em casa - as mesmas e infinitas peças sobrepostas - observam incessantemente a suposta moldura na qual também estão inseridas, atentas apenas à passagem do tempo e à mudança das paisagens projetadas. As atrizes não mimetizam pessoas velhas, mas experimentam um deslocamento na linguagem verbal e corporal que as aproxima da condição de idosas: a temporalidade dilatada entre as perguntas e as respostas, os hiatos de memória, as repetições incessantes, o tônus menos denso.

Além de conteúdo, a dimensão temporal é explorada ritmicamente por meio de repetições de palavras e subversão de fonemas, remetendo verdadeiramente a uma conversa entre idosas. Nesses diálogos, instalam-se espaços de erro e incompletude que também se associam a nossa atual dificuldade de incompreensão das alteridades. Em *moscou para principiantes* (2022), embora aparentemente nada aconteça, a linguagem emerge de um jogo lúdico que recria os próprios sentidos do dizer e do pensar, como se a vida fosse um texto em processo de revisão e reescritura.

Ao longo do espetáculo, as atrizes dublam as suas próprias falas, previamente gravadas em estúdio e posteriormente modificadas por um processo de *time compression*, que produziu uma aceleração das vozes. Com a colaboração da artista transformista e pesquisadora Mackaylla Maria, empreendeu-se uma aproximação aos princípios técnicos do *lip-sync*, prática singular vinculada às performances de drag queens. A peça é estruturada em três blocos, nos quais a relação das intérpretes com essas vocalidades se transforma progressivamente: inicialmente, busca-se ocultar a bissecção entre corpo e voz. Conforme o espetáculo avança, instala-se uma quebra gradual da sincronia entre gestos, movimentação labial e sonoridade

textual. Essa dessincronização, proposta de modo sutil, quase imperceptível no início, manifesta-se por meio de breves *delays* imagéticos que, mais tarde, evoluem para suspensões completas da dublagem - como se o áudio passasse a remeter não mais ao texto proferido, mas a um subtexto, a um fluxo de pensamento das intérpretes. Para além dos signos que projeta em cena, essa estratégia convoca uma reflexão sobre o próprio modo de composição da personagem, questionando-a enquanto unidade atrelada de forma indissociável à fisicalidade do corpo que atua e à interdependência entre texto e cena.

O ponto culminante ocorre no último bloco da peça, quando a encenação experimenta o que se poderia caracterizar como migração de vozes: as atrizes passam a dublar as falas umas das outras. Instaure-se, assim, uma subversão das corporeidades referenciais originalmente atribuídas a cada voz, de modo que já não é possível determinar, com certeza, a qual intérprete pertencem aquelas vocalidades. Em seguida, elas também se multiplicam em trechos nos quais duas ou todas as atrizes dublam simultaneamente a mesma fala, projetando em cena uma espécie de despersonificação sonora e diluindo a noção de identidade fixa sobre a qual se assenta a ideia tradicional de personagem dramática.

Complexificando ainda mais essa premissa poética disjuntiva - entre a performance em tempo real e a gravação com falas sobrepostas, *delays* e hiatos de memória -, a montagem também joga com o deslocamento cênico das três figuras: *a da esquerda*, *a da direita* e *a do meio*. À medida em que as atrizes alternam suas posições, preservam, em suas reações às falas das interlocutoras, as mesmas direções do início da peça. Assim, por exemplo, *a do meio* sempre reage às falas de *a da esquerda* virando o pescoço para o seu lado direito, mesmo quando essa já se encontra no lado oposto. De modo semelhante, a atriz que ocupa a direita do palco, conforme visto pela plateia, segue reagindo às outras intérpretes sempre virando-se para seu lado direito - de modo que, ao final, parece se comunicar com o vazio.

Segundo Bird (2021), o primeiro fundamento do *lip-sync* é a escuta: a performer não apenas segue, mas praticamente antecipa a voz gravada, figurando prolepticamente a autoafecção da fala. Não apenas a máscara facial, mas todos os órgãos internos e externos são convocados a se imaginar em estado de emissão sonora, evocando vibrações, tensões e deslocamentos. Isso se articula ao que o autor denomina audição háptica, um regime sensorial que afirma uma “escuta tátil” capaz de envolver todo o corpo e suas propriocepções. Texturas, movimentos, significados e forças são percebidos e instaurados na performance das atrizes a

partir dessa qualidade háptica de escuta. Esse processo demanda uma atuação que projete significados a partir de uma imersão na totalidade da enunciação, não apenas nas dimensões semânticas da palavra, mas também nas camadas topográficas e materiais do som.

Como resultado, embora milimetricamente condicionada à extensão e à qualidade fixa da gravação, a encenação admite um campo de jogo no qual as intérpretes não se vêem como uma versão contemporânea da *über-marionette*. Ao contrário, encontram um espaço de autonomia no qual a corporeidade pode, em determinados momentos, não apenas ampliar mas construir sentidos opositivos às vozes gravadas. Longe de uma sujeição inerte ao artifício, a cena configura-se como um procedimento voltado à sua própria revelação, em um exercício de decomposição e remontagem dos elementos comunicativos do qual emerge a teatralidade.

Enquanto evento mediado pela tecnologia, a atuação não busca tornar-se puro acontecimento imediato nem reprodução mimética do arquivo sonoro e gestual, mas reação a ele. Imersas na escuta e afecções provocadas por essas vozes, pode-se afirmar que as atrizes efetivam um modo dramático de natureza centrípeta, em que as ações não seguem a organização cronológica do áudio que progride na cena, nem projetam sentidos regidos por uma lógica linear. Ao invés disso, a atuação perfura as superfícies aparentes das materialidades presentes, trazendo à tona estilhaços de significados, tempos, memórias reconfiguradas e ficções. Investindo em sua potência microscópica, o gesto mostra-se capaz de romper com o determinismo presumido da estrutura gravada, subvertendo-o a partir dos detalhes tônico-musculares, dos impulsos emocionais e das inflexões de olhares que instituem os efeitos de presença na cena.

Se o espetáculo se inicia como uma suposta reprodução exata do comportamento natural em situação de diálogo, ele evolui como procedimento de exposição do artifício que sustenta essa naturalidade. Por meio da recombinação das convenções cênicas temporais e espaciais, a cena reconfigura seu próprio fundamento interpessoal, delineando um paradigma comportamental que, mediado pela tecnologia e pela virtualidade, exige novos parâmetros para pensar contato, identidade e escuta.

A personagem da voz

Segundo paradigmas ainda hegemônicos do teatro ocidental, a ideia de "voz da personagem" baseia-se na concepção da voz como uma espécie de impressão digital sonora - uma expressão singular e irrepetível da identidade humana, inseparável do corpo atuante e uma extensão direta da intenção da personagem. Como enfatiza o filósofo esloveno Mladen Dolar, "a voz se destaca entre os inúmeros sons e ruídos por ser um meio de 'expressão', por trazer à tona o interior, por exteriorizar o que está dentro e, assim, transmitir, querer dizer algo" (Dolar, 2015, p. 81, trad. nossa). A entonação, o ritmo, o timbre e outros aspectos vocais são empregados para transmitir emoções, motivações e traços subjetivos, tornando-se componentes essenciais na composição da personagem teatral. Essa lógica, contudo, é subvertida em *moscou para principiantes* (2022), que desloca o foco da "voz da personagem" para a "personagem da voz". Tal inflexão, possibilitada pelo procedimento da disjunção enunciativa, rompe não apenas com a associação entre voz e identidade, mas também com as formas convencionais de articulação entre performance e textualidade, entre atuação e presença física. Por meio dessa operação, a voz se disjunta da figura corporal emissora, podendo ser manipulada ou mesmo substituída por gravações prévias. Nesse movimento, ela deixa de funcionar apenas como um veículo semântico ou um simples canal para a projeção da subjetividade de uma personagem, para se afirmar como um material vibrátil, autônomo, dotado de agência e presença próprias na tessitura da ação cênica.

Essa autonomia se reflete no uso de dispositivos cênicos marcadamente disjuntivos, que, neste estudo de caso, não busca simular uma determinada situação ou refletir literalmente as formas referenciadas, como o vaivém no dial do tempo de um feed de notícias, ou uma sequência de áudios no chat de *WhatsApp*. Em vez disso, "estranham e dilatam a ideia do real" (Ramos, 2011, p. 61), atuando como vetores que projetam múltiplas temporalidades e perspectivas, que residem além da superfície textual e visual da trama. Ou seja, ainda que a utilização dos recursos imprima à cena um registro de absoluta artificialidade, é justamente pela interação entre os elementos técnicos e performativos que se engendra uma verdade teatral em constante recomposição e redefinição. Segundo Ramos (2011), "talvez, procedimentos altamente estetizados, ou convencionais, ou ainda plenamente ficcionais, sejam muito mais potentes para rasgarem a realidade e valorizarem efetivamente tanto o presente como a presença" (Ramos, 2011, p. 70).

É entre esses atritos, superposições e disjunções que a presença teatral se atualiza não como simples efeito, mas como núcleo propulsor da teatralidade - um fenômeno que interpela

a noção de realidade, construindo e reconstruindo clivagens ficcionais, temporais e a própria identidade dos sujeitos envolvidos no processo de feitura e leitura dos signos da obra. Como sugere Féral (2013), a teatralidade, nesse cenário, não é uma propriedade intrínseca a um corpo, objeto ou espaço. Ela é processual, “uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro - espaço virtual, é claro - e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (Féral, 2013, p. 88). Não se apresenta como uma existência autônoma a ser descoberta, mas

resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano - espaço da representação, real - ficção, simbólico - pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce (Féral, 2013, p. 113-114).

Desdobramentos instáveis

No espetáculo *moscou para principiantes* (2022), as atrizes não apenas dublam suas vozes previamente gravadas, como também experimentam disjunções de linguagem entre a atuação ao vivo e o registro das falas. A utilização do registro sonoro do texto na cena emerge como ferramenta expressiva que, além de movimentar e reconfigurar o espaço ficcional, desdobra e difrata a perspectiva da história que está sendo contada, ampliando as possibilidades de jogo cênico. Como se vê, o descolamento, ou a disjunção das vozes das atrizes de seus corpos expostos na cena não anula a necessidade da presença como eixo da performance, mas a reposiciona, subvertendo e radicalizando a experiência da linguagem cênica como criadora de sentidos ancorados no tempo presente.

Nesse contexto, as vocalidades dissociadas adquirem um estatuto espectral e multifacetado: já não são projeções unitárias de um sujeito coeso, tampouco canais de um logos dominante, mas, como propõe Adriana Cavarero (2011), acontecimentos singulares em suas pluralidades relacionais e politicamente situadas. A disjunção enunciativa como procedimento cênico permite, assim, repensar a ontologia da cena como terreno de coexistência entre múltiplas temporalidades, materialidades e regimes sensoriais.

A análise dessa obra, portanto, procurou mapear os contornos instáveis de uma poética que tem como eixo a expansão das potencialidades práticas da cena como arte de um aqui e agora que se compõe e se recompõe entre repetições, contaminações, curvas e desvios.

Referências

- BARAD, Karen. Intra-actions: An interview with Karen Barad by Adam Kleinmann. *Mousse* 34, [S.l.], p. 76-81, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/1857617/Intra_actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann. Acesso em: 18 nov. 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIRD, Jacob Mallinson. **Becoming queen: voices, bodies, and technologies in drag lip-sync performance**. Tese (Doutorado em Music) - University of Oxford, Oxford, 2021. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:6f739a72-9715-4e89-9b5b-06d5a8ed6406>. Acesso em 25/11/2025
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia I**. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- DIAS, Natacha. Posfácio - tempo, criador de histórias: a cronologia do projeto artístico. In: FILÓCOMO, Aline. **moscou para principiantes**. São Paulo: Javali, 2020.
- DOLAR, Mladen. What's in a voice?. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 18, p. 79-90, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i18p79-90. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/95916>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- DUBATTI, Jorge. Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021, p. 254-269. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>. Acesso em: ago. 2023.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**. Teoria e prática do teatro. Trad. de J. Guinsburg [et al.], São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FILÓCOMO, Aline. **moscou para principiantes**. São Paulo: Javali, 2020.
- MOREIRA, Leonardo. Prefácio - A mariposa que invadiu o quarto de Tchekhov. In: FILÓCOMO, Aline. **moscou para principiantes**. São Paulo: Javali, 2020.
- RAMOS, L. F. Hierarquias do Real na Mímesis Espetacular Contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan. 2011.

SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente : a paisagem sonora. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

STERNE, Jonathan. Les espaces stéréophoniques du paysage sonore. In: LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Le son du théâtre - XIXe -XXIe siècle**. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne. Paris: CNRS éditions, 2016.

TCHÉKHOV, Anton. **Quatro peças**: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo : Penguin-Companhia das Letras, 2021.

Vídeo

MOSCOU para principiantes. Direção: Aline Filócomo. Youtube. 2022. 45 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/8mvxDmcf870?si=fqCWWHPdICDVjJV2>. Acesso em: 8 ago. 2025.

Artigo recebido em 15/09/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.59691>

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

ⁱ Aline Moreira Filócomo - Diretora, dramaturga, atriz e roteirista paulistana, graduada em Artes Cênicas pela ECA-USP, e mestrandia em Estética e Poéticas Cênicas pela UNESP. É integrante da Cia Hiato, coletivo que sempre se dedicou a investigar novas dramaturgias e formatos cênicos, construindo uma trajetória de relevância e destaque no cenário teatral brasileiro e internacional. Na companhia, criou e atuou nos oito projetos do seu repertório (2008-2023): Cachorro Morto, Escuro, O Jardim, Ficção, 02 Ficções, Amadores, Odisseia e Litoral. Convites para festivais, temporadas e apresentações levaram o trabalho do grupo para novos públicos, em diversas cidades brasileiras e países como Chile, Colômbia, Estados Unidos, Alemanha, Holanda, Bélgica, Áustria, Romênia, Grécia e Portugal. Integrou o elenco do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, coordenado por Antunes Filho, é atriz criadora do Prêt-à-Porter 8 (2008). Participou da turnê internacional da montagem francesa *Le Retour au Désert* (2010), da *Compagnie Dramatique Parnas*, dirigida por Catherine Marnas. Dirigiu os espetáculos *O Desejo do Outro* (2020), *Cantos de Xícaras* (2022), *A Última Cena* (2023), *libolli* (2021) e *m.o.f.o* (2023). Mais recentemente, dirigiu e escreveu *moscou para principiantes* (2022), texto premiado pelo PROAC Produção e Publicação de Obras Teatrais (2019) e publicado pela Editora Javali. Como artista-educadora, conduziu e coordenou diversos cursos, oficinas e residências artísticas com foco na pesquisa e formação em teatro no Brasil, em Portugal e na Holanda. aline.filocomo@unesp.br.
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7020692753974221>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1374-2272>

ⁱⁱ Natacha Dias - Atriz, diretora, professora e pesquisadora. Tem Doutorado em Artes da Cena pela UNICAMP/SP, com período de Doutorado Sanduíche, pelo Programa CAPES-PRINT, na Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis. Mestrado em Artes Cênicas pela USP e especialista em Gestão Pública pela UNIFESP. Suas principais áreas de pesquisa são as teorias e práticas de atuação (treinamento, corpo, práticas de composição) e processos criativos. Dentre suas criações artísticas mais relevantes, constam sua participação, como atriz, na Cia Teatro Balagan, tendo realizado espetáculos como Prometeus - a tragédia do fogo e Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam (Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo). Também foi cofundadora da Companhia Auto-Retrato, com a qual realizou diversos espetáculos. Desde 2018, é professora colaboradora do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR/Curitiba. Na área de pedagogia e ação cultural, participou de Programas Públicos como o Teatro e Dança Vocacional, a Iniciação Artística nos CEUs e o Fábricas de Cultura, na função de diretora artística do Projeto Espetáculo nas Unidades do Jardim São Luís (2015-2016) e Brasilândia (2017). É membro parecerista de propostas culturais da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura/MINC, além de ter atuado como avaliadora de projetos em diversos prêmios e editais nacionais. natydias@yahoo.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6523629861512842>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1883-7568>

ⁱⁱⁱ Vinicius Torres Machado - Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"-UNESP. Possui graduação em interpretação teatral, mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou a pesquisa de mestrado com apoio da agência Fapesp e a pesquisa de doutorado com apoio da Capes. Nesta última realizou estágio na Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy junto ao grupo S:PAM. Foi pesquisador convidado na Ghent University/ Bélgica durante pesquisa de pós doutoramento com apoio Fapesp. Criou e coordena o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPQ) . Suas principais áreas de pesquisa envolvem teoria teatral e estética. Pesquisou a retomada da máscara no séc. XX que resultou no livro "A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade", publicado pela Ed. Unesp. Pesquisou a relação entre matéria e tempo na composição teatral que resultou no livro "A cena em devir: um instante para que algo inexista" (Ed. Annablume). Recentemente pesquisou a teatralidade trágica grega do séc V a.C. e a estética antiga que resultou no livro " Em tempo, introdução a performatividade na Grécia Antiga" em coautoria com João Pedro Ribeiro (Ed. Annablume). Dentre suas criações artísticas como diretor, performer e dramaturgo de seus próprios trabalhos destacam-se os espetáculos "A Porta" (Prêmio Mirian Muniz), "Aporia" (Escola Livre em Santo André); "Com os bolsos cheios de pão" (Prêmio Zé Renato); "Revoltar" (Cia Livre- Fomento ao Teatro de SP) e "Filoctetes em Lemmos". vinicius.t.machado@unesp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9232513459648032>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9840-8789>

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

